BIBLIOTHEQUE
LYON
VILLE



LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome XII,



Juillet-Décembre 1902.

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT

12, RUE GODOT-DE-MAUROI, 12







LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

UNE

ŒUVRE INCONNUE DE CORNEILLE DE LYON

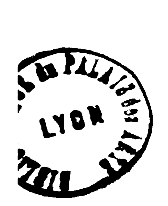
Le portrait qu'on présente aujourd'hui aux lecteurs de la *Revue*, reproduit en héliogravure de la grandeur de l'original, est une des pièces les plus précieuses qu'on puisse voir.

Tout, dans la composition, la couleur et l'exécution générale du morceau, tend à le ranger dans la série de ces portraits que M. Bouchot a démontrés provenir de l'atelier de Corneille de Lyon et dont le célèbre Gaignières possédait un grand nombre.

Le Louvre conserve de celui-ci une réplique, héritée de Timbal, qui porte la lettre ancienne suivante : *Monsieur de Sainct André*. Le catalogue enregistre, sous le n° 1010, ce nom du personnage, en l'appliquant, comme le costume l'exige, non au fameux triumvir des guerres de religion, mais à son père. Je prouverai tout à l'heure que ce n'est pas plus l'un que l'autre.

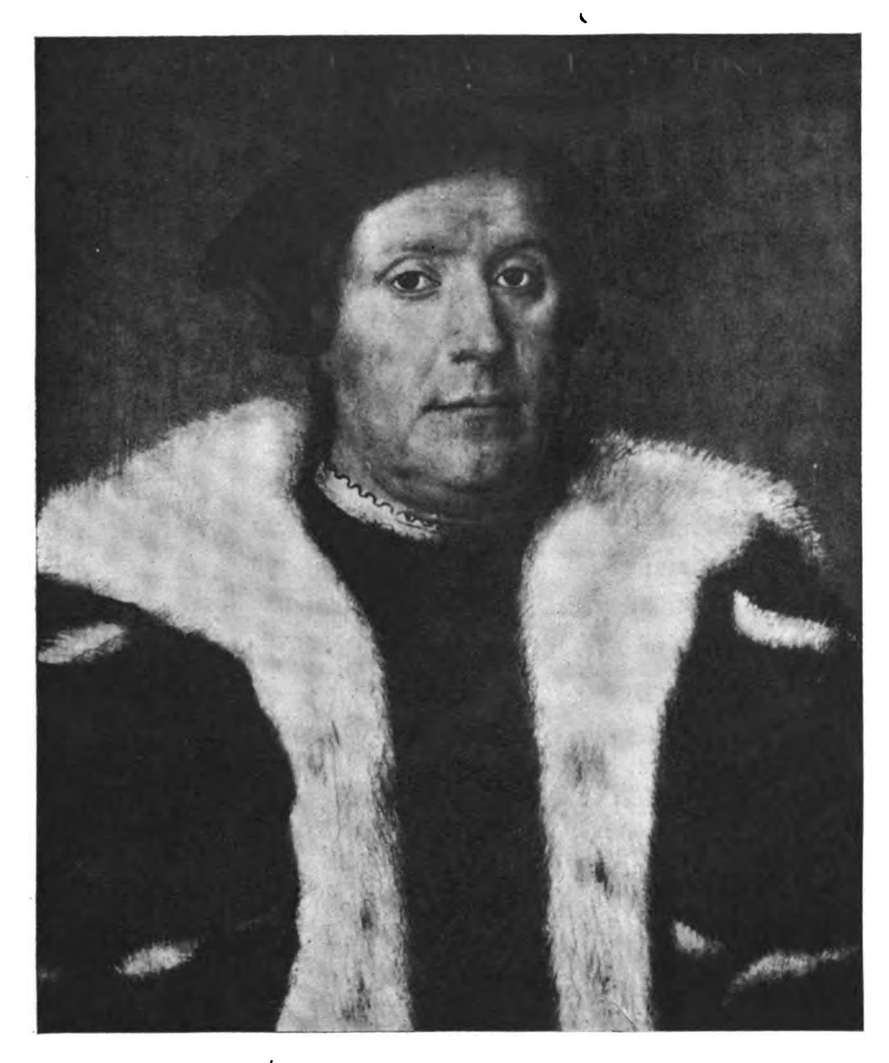
Cette réplique est la seule que la critique connût, non que d'autres ne se soient jamais fait voir, mais on avait perdu leurs traces. En voici l'état pour mémoire :

Premièrement, l'*Histoire ecclésiastique et civile de la Bretagne* de dom Morice, imprimée à Paris en 1750, contient dans son tome II, p. 249, une estampe en contre-partie, entièrement conforme au portrait du Louvre, avec ces inscriptions : *Hallé invenit. A. Loir sculpsit. Tiré du cabinet de M. le comte de Rieux*.



En second lieu, les *Galeries de Versailles*, gravées par Gavard, offrent en leur série IX, section II, une planche également semblable. Le texte de l'ouvrage fournit à l'article de cette planche la mention suivante : *Peint*

par Paulin Guérin, d'après un portrait de la collection du château de Beauregard. Cette indication serait précieuse si elle était vérifiée ; par



École française (XVIe siècle).
Portrait de Jean d'Albon, seigneur de Saint-André
(Musée du Louvre).

malheur, c'est un fait palpable que la galerie de Beauregard n'enferme aucun pareil portrait. Quoi qu'il en soit, l'original, que Paulin Guérin avait copié pour les séries de Louis-Philippe et qui figura en son temps dans







Attribué à Corneille de Lyon — Héliog. Hanfstaengl.

PORTRAIT DE JEAN DE RIEUX, COMTE DE CHÂTEAUNEUF (1507-1563)

(Collection de M Charles Butler à Londres)

Imp Louis Fort, Paris


LYON

les salles des Maréchaux, était conservé quelque part, et il ne tient qu'à nous d'y voir une troisième réplique du même portrait.

Ce qui engage à les distinguer, c'est moins quelques différences du costume que Gavard, toujours suspect d'inexactitude, a marquées dans le faux portrait de Beauregard, que les noms différents, apparemment tirés de quelque lettre du tableau, que le même personnage porte dans ces trois cas. Le tableau du comte de Rieux, gravé dans dom Morice, porte le nom de *Maréchal de Rieux, tuteur de la reine Anne de Bretagne*. Celui de Gavard s'appelle *Pierre de Rieux, dit de Rochefort, seigneur d'Acerac et de Derval.*

Maintenant, cette confusion de noms appelle d'autres réflexions.

Le plus évidemment faux de ces noms est celui de maréchal de Rochefort, que donne Gavard, fruit probable d'une interprétation libre de quelque lettre ancienne peu exacte. Le costume marque la fin du règne de François Ier, et ce maréchal est mort en 1439. Celui de maréchal de Rieux, tuteur de la reine Anne, n'est pas non plus recevable, puisque ce célèbre personnage est mort en 1418.

Il ne tiendrait qu'à nous de descendre jusqu'à son fils, Jean de Rieux, sire de Châteauneuf, puisque l'un et l'autre s'appela Jean, de sorte que rien n'empêche qu'au vu d'une lettre ancienne, les érudits, et la famille elle-même, aient confondu l'un avec l'autre. Mais encore faudrait-il que nous eussions cette lettre et que nous pussions la lire sur le portrait dont la gravure seule nous est transmise.

Sans doute j'en serais encore à ce point, sans une note du comte de Laborde, insérée p. 634 de sa *Renaissance des arts*, et sur la lecture de laquelle j'eus le premier soupçon d'une quatrième réplique du même portrait. La voici :

« Portrait de face. Le personnage est coiffé d'une toque et vêtu d'une robe fourrée d'hermine. Le ton des carnations est éclatant et plein de fraîcheur, la tête se détache vivement sur un fond vert. Il porte cette inscription : *Jean, sire de Rieux*. On l'attribue à Holbein, mais c'est un portrait de Corneille de Lyon. Il a 17 centimètres en hauteur. »

M. de Laborde décrit cette pièce dans la collection Fountaine, qui a été vendue et dispersée en 1884. De passage récemment à Londres, je ne m'en mis pas moins en quête. J'allai chez les experts Christie, dont les

merveilleuses archives et la parfaite complaisance sont un trésor pour l'érudit, et la lecture de leurs catalogues annotés me fit connaître le nom du présent possesseur du tableau : c'est M. Charles Butler. Le portrait se trouva celui que j'avais deviné. Mais je ne soupçonnais pas son mérite. L'étudier à loisir et le faire photographier me furent généreusement permis, et cette facilité est cause que l'étude du portrait en France au XVIe siècle s'enrichit aujourd'hui d'une pièce capitale.

Quant au nom du modèle, qui doit passer maintenant pour le moindre de l'affaire, l'inscription rapportée par M. de Laborde est en effet inscrite au dos. Or, il ne faut pas demander si Rieux, nommé dans trois répliques du même portrait, doit faire rejeter Saint-André, inscrit au seul tableau du Louvre. Reste à dire quel Jean, sire de Rieux, nous échoit. Évidemment, par l'âge et le costume, celui qui eut quarante ans l'année que François Ier mourut, Jean, fils de Jean IV, tuteur d'Anne de Bretagne, lui-même sire de Châteauneuf, et père de la belle Châteauneuf qui fut la maîtresse d'Henri III avant son avènement au trône. Voilà un point qui paraît établi.

Mais ce qu'il faut considérer bien plus, c'est la qualité du morceau, original incontestablement, non seulement de la réplique du Louvre, mais de toutes les répliques à découvrir. Le mérite de l'ouvrage est tel qu'on hésite à le ranger sous le nom de Corneille de Lyon, dont nous ne connaissons rien de cette force. Je ne parle pas de l'ordinaire des portraits que les mentions de Gaignières font attribuer à ce peintre, mais de ceux mêmes qu'une réussite exceptionnelle distingue. La *Descars de Pompadour* ou la *Pacheco* de Versailles, la *Martigné-Briant* de Chantilly, sont d'agréables, mais faibles morceaux. Celui-ci est d'un rang tout à fait relevé, d'un dessin et d'un modelé parfaits, et d'une exécution transparente et exquise.

Le jour où cessera d'être incertain si Corneille de Lyon a peint de cette sorte, un point nouveau, et des plus importants, sera acquis à l'histoire des arts.

Reste à dire si le portrait de M. Charles Butler n'est pas le même précisément que posséda le comte de Rieux et qu'on grava pour dom Morice. Rien ne contredirait à cette supposition, qui se rend même assez vraisemblable.

L. DIMIER



LES DERNIÈRES FOUILLES D'ANTINOÉ

LEUKYONÉ

ET LA CIVILISATION D'ANTINOÉ SOUS LE RÈGNE D'HÉLIOGABALE

Si Thaïs d'Antinoé, dont je parlais ici, voici tantôt un an[1], apparaissait dans le cadre de la cité fondée par l'empereur Hadrien, comme l'évocation de la civilisation chrétienne éclose sur les ruines du paganisme, la Leukyònè, exhumée cette année de l'inépuisable nécropole de la ville fameuse, se découpe, au contraire, sur le fond de cette aurore, comme la vision fugitive de la décadence romaine, avec la complexité des schismes et des déportements orgiaques qui précipitèrent la décomposition de l'Empire, sous le règne d'Héliogabale.

Leukyònè ! Ce nom sonne comme un écho des *Dialogues des courtisanes*. Qui fut celle qui le porta ? Quelles passions agitèrent son existence ? Quelles croyances furent siennes ? De quels événements fut-elle témoin ? A toutes ces questions, sa personnalité répond avec une extraordinaire

1. Voir la *Revue*, tome X, p. 135.

précision, tant la mort avait scellé dans sa tombe les agitations de sa vie. Et ce trait reste la caractéristique de la funèbre Antinoé. De ce cimetière endormi pendant des siècles, les morts se dressent, nouveaux Lazares, avec leurs visages d'autrefois; leurs tuniques ont conservé les plis qu'aux sinuosités du corps avait fixés l'accoutumance; les couronnes dont se paraient leurs têtes ne sont point encore flétries, et les symboles de leur foi, les souvenirs de ce qu'ils ont aimé, nous sont rendus tels qu'au jour où, par des mains pieuses, ils furent déposés auprès d'eux.

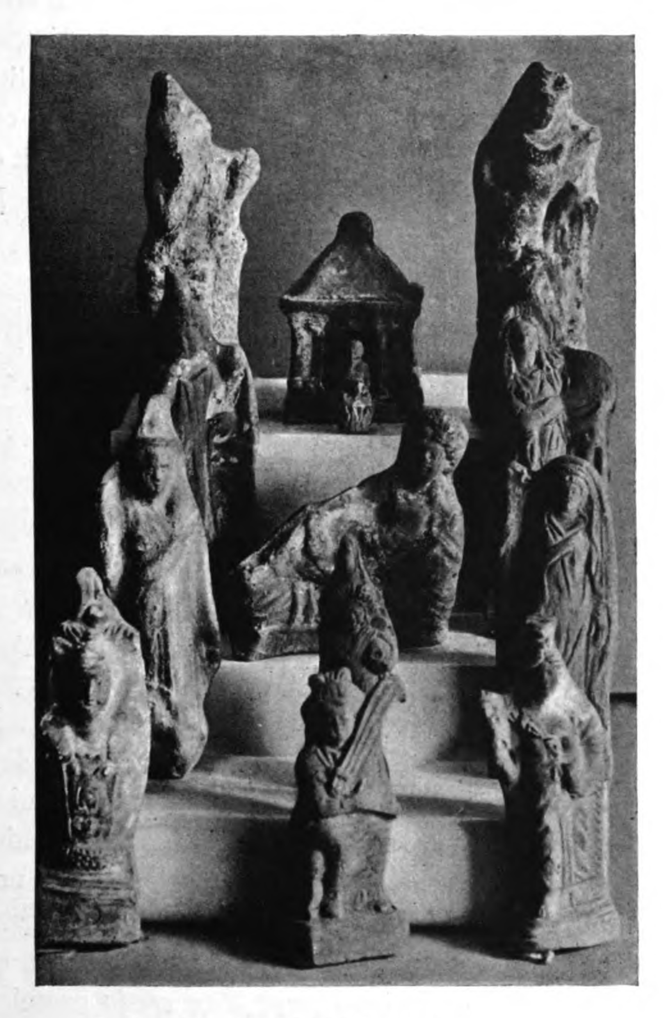
Le caveau de Leukyônê, situé dans la montagne arabique qui enserre sur trois côtés la ville commémorative de la mort d'Antinoüs, évidé en pleine roche vive, se trouvait précédé d'une petite chapelle, adossée à l'hypogée. Complètement ruiné, il ne reste de cet édicule que les arasements. L'appartement funèbre consistait en un vestibule, large et peu profond, précédant une chambre de 2m50 sur 1m20, pour une hauteur de 1m50 à peine. Une sorte de niche rectangulaire, réservée au niveau de la tête, se couvrait d'un arceau en plein cintre. Les parois stuquées étaient décorées de peintures et d'inscriptions dégradées, au milieu desquelles le nom, isolé dans la niche, était seul resté à peu près intact.

Le corps, enveloppé d'un simple linceul de toile unie, est dans un état de conservation parfait, bien qu'aucun embaumement n'en ait assuré la durée indéfinie, La sécheresse du climat, la couche épaisse des sables amoncelés sur la roche, l'ont conservé mieux que les plus subtils parfums.

Vêtue d'une robe de laine gris jaune; les épaules enveloppées d'une écharpe rouge, rayée de jaune sur les bords, d'où pend une frange; sa lourde chevelure noire emprisonnée sous une résille de dentelle de laine violette, à dessins jaunes; le front ceint d'une couronne de feuilles de lauriers et de roses, d'où les fleurs sont tombées, pétales après pétales, la morte a conservé la plénitude charnelle qui faisait d'elle l'un des types les plus parfaits du paganisme triomphant.

Voyez-la, on croirait qu'elle dort, tant son visage pâle, aux traits réguliers, a gardé l'harmonie de ses lignes. Elle repose, les yeux grands ouverts, des yeux d'or, aux prunelles d'émail noir, ajustés sur les paupières closes. La plénitude de sa gorge ferme et de ses hanches sinueuses n'a point fléchi. Ses mains, ramenées sur le buste, en un geste las, s'allongent fines et fuselées; ses pieds détendus, comme par une fatigue trop lourde,

s'étirent cambrés et nerveux. C'est une vision intense de surexistence. Et près d'elle, les figures de son laraire, ses amulettes et ses parures, semblent attendre son réveil.



LE LARAIRE DE LEUKYÔNÉ.

Le laraire dit sa foi première. Grecque d'origine, elle est restée, à travers bien des hérésies, fidèle aux dieux de l'Olympe. Au centre, un petit naos représente le tabernacle, autour duquel est groupé le Panthéon vénéré. C'est l'Isis-Vénus et son fils, sous leurs divers attributs : l'Isis

aphrodisiaque, la Vénus Déméter, la Vénus isiaque funéraire; l'Horus Éros, l'Horus Harpocrate et l'Horus du culte des morts. Au-devant de cet aéropage divin, deux lampes sont placées, encadrant un panier décoré d'une fleur de lotus, — la fleur sacrée, symbole du renouvellement, — et rempli de lichens desséchés, particularité qui a son importance. Dès l'époque de l'antiquité pharaonique, nous retrouvons le lichen déposé dans les tombeaux égyptiens. Les plus anciens exemples de cette coutume remontent à la XVIII[e] dynastie, date qui s'explique par ce fait que la plante ainsi présentée est d'une espèce particulière à la Grèce. La conquête thébaine venait alors de s'étendre jusqu'en terre hellénique, et les envahisseurs y avaient trouvé ces lichens consacrés aux cultes des dieux. Pour quelle cause l'Égypte, si rebelle à toute intrusion des rites étrangers, adopta-t-elle cette coutume? La question jusqu'ici est insoluble. En tous cas, les lichens thébains appartiennent, de l'avis unanime des botanistes, à une essence hellénique; l'Égypte n'en eut jamais.

Un flacon, orné des emblèmes d'Isis, le disque solaire entre les cornes, annonçant l'apparition de la lumière figurée par deux flammes, complète l'ensemble de ce laraire grec.

Mais si ce Panthéon dit une foi dont l'orthodoxie s'est à peine altérée au contact de l'Égypte, les amulettes d'un collier dont Leukyònè était parée prouvent déjà une affiliation aux mystères pharaoniques. C'est un cynocéphale de bronze, personnification par excellence de la puissance procréatrice; des figurines de terre vernissée, montrant le dieu Bès dans son rôle générateur. Dans le rituel égyptien, c'est lui qui préside aux renaissances solaires, seul ou accompagné de son double féminin, Touéris, la déesse au corps d'hippopotame. Puis c'est encore tout un groupe de symboles, pousses et fleurs de palmiers et de lotus, qui précise le sens de ce rite érotique et génésiaque, indiqué par le laraire olympien.

Un second groupe d'amulettes donne à ce *credo* complexe son sens vrai, avec, d'abord, l'initiation aux mystères d'Isis, prouvée par la présence de boucles de cornaline. Dans le dogme de l'Égypte antique, la boucle de cornaline est « le sang d'Isis, qui lave le mort de ses péchés, lors de sa comparution au tribunal d'Osiris ». La forme de cette boucle diffère à cette époque, il est vrai; mais, pour affecter celle d'un anneau, aux temps romains, son rôle n'en reste pas moins le même. Le symbole du culte de la Pierre-

Noire, mis en honneur par Héliogabale, en même temps qu'il date cette sépulture, donne à la religion qui y est figurée sa véritable signification.

Je n'insisterai point sur cette représention, non plus que sur le sens du collier qui l'accompagne, formé de têtes de Vénus isiaques, d'un fini si parfait, véritables images tanagras, aux traits délicats, aux chevelures tressées avec un art infini, et qui, stuquées et peintes, s'adaptaient à une



SÉPULTURE DE LEUKYÔNÉ ET D'UNE DAME BYZANTINE.

monture dont les impudiques représentations de Pompéi et les spécimens conservés dans le musée secret de Naples nous ont fourni assez d'exemples pour qu'il ne reste place à aucun doute. La prodigieuse quantité de ces têtes, découvertes dans les ruines de Naucratis, prouve à quel point, sous le règne d'Héliogabale, l'emblème de ce culte avait été multiplié. La plupart donnent la forme complète qui du collier de Leukyônè est absente, serties qu'étaient les têtes de l'Isis aphrodisiaque à des chaînons dont la trace est encore reconnaissable aux stries laissées sur les stucs. C'était l'instant où toute femme portait cette amulette au cou,

emblème du culte solaire et de la Vie-Une. En Égypte, ce culte s'assimilait à merveille aux mystères anciens. Tous, depuis la plus haute antiquité, avaient eu une signification génératrice. Plus encore, le rituel de certains dieux, celui de Khem, l'Amon procréateur, en particulier, avait cette image pour symbole et se trouvait être en honneur dans la région d'Antinoé.

Peut-être Héliogabale l'avait-il même emprunté à l'Égypte. Venu à Antinoé vers les débuts de son règne, il semble avoir été fasciné par sa civilisation et s'être efforcé d'adapter les rites qui y étaient alors célébrés aux croyances de ses sujets d'Occident. La preuve certaine de l'influence exercée sur lui par le culte d'Antinoüs est le soin qu'il prit de rapporter à Rome l'obélisque qu'avait érigé Hadrien à son favori, et qui, sous le nom d'obélisque Barberini, se dresse aujourd'hui encore sur la place du Pincio, relatant les fêtes décrétées en l'honneur du bel éphèbe. Quoi qu'il en soit, ce ne fut qu'après avoir quitté l'Égypte qu'il proclama le culte du Soleil, dont il venait de recevoir l'initiation sur la terre des Pharaons, religion d'État. Il serait même infiniment précieux d'élucider ce point et d'établir ainsi l'origine vraie de la Pierre-Noire.

Sans entrer ici dans le détail de cette étude, il est permis d'émettre l'hypothèse qu'elle ne fut qu'une interprétation du mythe de l'Amon générateur. Détail à retenir : ces images, devenues obscènes par l'interprétation que leur donnèrent les artistes grecs, mais qui, primitivement, n'ont qu'un sens de procréation universelle et de vie cosmique dans le culte de l'Amon-Khem, sont, dans les tombeaux où elles symbolisent les renaissances solaires et la résurrection des morts, invariablement teintées de noir.

Maintenant, dans la vitrine où dort Leukyôné, une autre morte est, à ses côtés, étendue, une chrétienne anonyme; et rien n'est frappant comme cette opposition de deux femmes de même race. L'une, la païenne, restée charnelle par delà la tombe, avec les modelés souples de son corps, qu'on dirait, après tant de siècles, frissonner encore de volupté. L'autre, la chrétienne, émaciée, désincarnée par les mortifications et la pénitence; pieuse et chaste, bien que sa tête soit couronnée de brindilles de myrthe; bien que ses longs cheveux blonds, tombant jusqu'aux pieds, ainsi que ceux d'une autre Madeleine, soient tressés de cyprès et de saule; bien que sa riche toilette dise une coquetterie d'au-delà. Les paons et les colombes

du coussin où elle s'appuie semblent brodés pour des lits de festins, plus que pour une couche funèbre. A côté de la tablette où s'esquisse une abside d'église, et qui, à n'en pas douter, fut la figuration d'une chapelle devant



TÊTE D'ANACHORÈTE.

laquelle elle récitait ses prières, une boucle d'or, finement ciselée, dit une recherche de la parure, une prédilection pour les bijoux. Et cependant, malgré cela, l'épitaphe qu'on s'attendrait volontiers à trouver aux pieds de la première de ces deux femmes serait celle de la courtisane :

Sous les feuilles noires des lauriers et sous les fleurs amoureuses des roses, c'est ici que je suis couchée, moi qui sus faire fleurir le baiser.

Ne me pleure pas, toi qui t'arrêtes. On m'a fait de belles funérailles et l'on a déposé dans ma tombe mes amulettes et mes colliers.

Et maintenant, sur les pâles prairies d'asphodèles, je me promène, ombre impalpable. Et le souvenir de ma vie terrestre est la joie de ma vie souterraine[1].

Tandis qu'aux pieds de la chrétienne serait seulement la phrase anonyme des catacombes :

Bonæ animæ in pace.

Cette seconde impression est avant tout celle qui se dégage de l'ensemble de la collection recueillie cet hiver à Antinoé ; les fouilles n'ayant pu, jusqu'ici, être assez activement poussées, faute de crédits suffisants, dans les montagnes où s'abritent les syringes. Voyez cette tête d'anachorète, qu'on jurerait une tête d'apôtre. Elle synthétise, à elle seule, l'atmosphère morale où vivaient les solitaires. Elle personnifie la vie au désert.

Il serait trop long de parler d'un chevalier byzantin, tombé au cours de quelque révolte de palais sans doute, la tête trouée, la bouche démesurément ouverte, en un cri d'agonie suprême. De grandes jarres, décorées de dessins esquissés en noir, déposées dans son caveau, mériteraient pourtant une mention. Plus encore, un petit tableau, peint à la cire sur bois, a une naïveté primitive exquise. Un groupe de terre cuite, d'exécution rude, montre la scène de l'agape dans le triclinium, et c'est le premier exemple connu de cette représentation. Voici une pieuse femme, le visage serré sous une coiffe que recouvre un voile bleu, bordé d'une passementerie. Le couvercle de son cercueil donne le monogramme XMΓ (Marie enfante le Christ). C'est encore un éphèbe, enseveli dans une toile peinte, qui nous a conservé son portrait, précieux spécimen de la peinture grecque au IIIe siècle de notre ère. Quantité d'autres momies sont là, parées de leurs atours funèbres, entourées de ce qu'elles ont vénéré, de ce qu'elles ont aimé. Une vitrine, à elle seule, enferme dix corps d'enfants. Auprès de l'un d'eux est sa poupée, une exquise poupée de plâtre aux joues roses, qu'encadre un bourrelet de mantelet. Puis ce sont encore des costumes complets, tuniques, robes, manteaux, écharpes, châles, voiles, bonnets, résilles de dentelle, chaussures. Des suaires brodés de colombes, de roses mystiques, de grappes de raisin et de paons. L'un porte quatre

1. Troisième épitaphe de Bilitis.

empreintes de la face du mort imprimées. Des masques peints, des lampes funéraires, des ivoires, des figurines, des poteries. Certains panneaux de tapisserie reproduisent même jusqu'à des répliques de dessins grecs.


TÊTES DE VÉNUS ISIAQUE, COLLIER DE LEUKYÔNÉ.

Que va-t-on faire de tout cela? Hélas! la collection recueillie l'an passé a été partagée entre les musées de Paris et de province. Ceux de Paris n'ont point de place pour exposer, et ceux de province, déroutés par la nouveauté des sujets, y ont en partie renoncé.


TÊTES DE VÉNUS ISIAQUE, COLLIER DE LEUKYÔNÉ.

Cette fois, la chose s'est aggravée; et le premier mot des conservateurs appelés à se prononcer a été celui-ci : « Il n'y aura jamais moyen de loger tout cela; il faudrait tout un musée ! » Oui, la phrase était juste; mais, par malheur, un musée ne s'improvise pas aisément. Alors, ils ont ajouté : « Il n'y a qu'un moyen : tout découper. Enlever ce qui est brodé et jeter au rebut tout le reste. » Et, par malheur encore, chaque branche scientifique voulant trouver dans ces reliques des matériaux d'enseignement, a cru voir dans cette proposition la meilleure des solutions.


TÊTES DE VÉNUS ISIAQUE, COLLIER DE LEUKYÔNÉ.

Alors, tous ces gens vont non seulement tuer ces ressuscités, mais anéantir une civilisation que la mort avait moulée, pour l'éternité, au fond

des nécropoles. Tous ces plis qui ont conservé l'empreinte de la vie vont être défaits. Ils sont trop rebelles encore ; mais attendez ! Il n'est rien qui résiste au vandalisme. On va confectionner des sortes de tambours à broder ; on fixera l'étoffe dessus, au moyen d'épingles ; et, avec une indifférence de manœuvres, les opérateurs dirigeront sur elle des vapeurs. Les plis distendus, les épingles tendront de nouveau ; le travail recommencera toujours ainsi, jusqu'à ce que l'étoffe soit lisse. Alors, on trouvera des morceaux bien collés sur cartons. L'on aura peut-être aussi de longs mémoires sur les réseaux des dentelles ou le point des broderies. Mais un monde, sorti de ses tombeaux, aura disparu et cette fois pour toujours. Ces corps qu'on dirait endormis, ces têtes qui ont gardé l'expression d'autrefois, seront pièces de muséums ou de collections anthropologiques ; les feuilles des couronnes iront aux herbiers ; les objets dont ces morts sont entourés seront dispersés.

Sans doute, les industries d'art peuvent puiser d'utiles renseignements dans tout cela ; mais point n'est besoin pour leur fournir des documents, de détruire une seconde fois une civilisation. Des caisses entières de fragments, non exposés, sont là, qui suffiraient à les doter toutes. Et puis, il est un enseignement plus haut, celui que l'art et l'histoire sont en droit de demander à cette évocation. Ils ne le peuvent trouver dans un morceau de broderie collé sur carton ; il leur faut les plis du vêtement moulé sur le corps, l'empreinte laissée par la vie. Ils ne peuvent même se contenter d'une pièce isolée, il leur faut toutes les collections qu'il sera possible de recueillir à Antinoé, réunies en un seul groupement.

Al. GAYET



LES SALONS DE 1902[1]

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE)

LA GRAVURE EN MÉDAILLES ET SUR PIERRES FINES



G. Lambert. — La Ronde.
Intaille sur sardoine.

A tout seigneur tout honneur ! M. Frémiet, avec une merveilleuse souplesse de talent et une inépuisable fécondité d'imagination, s'est reposé de son *Duguesclin,* en sculptant, comme en se jouant, un petit médaillon d'une grâce exquise; il faut, pour le remarquer, aller un peu à la découverte, car il est mal éclairé, mal présenté au public, accroché au mur, sans cadre, sans fond avantageux; aussi la file des promeneurs passe et se déroule sans y prendre garde ! Il est intitulé *Cléopâtre*.

Ce n'est pas la Cléopâtre de l'histoire, celle que nous représentent les monnaies de Marc Antoine avec des traits hellénisés comme le fut, après Alexandre, l'Égypte des Ptolémées; si l'on s'en rapporte à la numismatique, la Cléopâtre vraie avait la bouche trop grande, un vrai *rictus,* le cou raide et démesuré, un nez trop long qui fit rêver Pascal. On a peine à comprendre la réputation de beauté que lui ont faite les chroniqueurs du temps; j'aime mieux croire que c'est surtout par son esprit qu'elle a séduit des hommes de goût comme devaient être Jules César et Marc Antoine. Son faste oriental et ses débordements n'avaient plus grand'chose d'égyptien. Sa mort seule, qui a inspiré tant de poètes et d'artistes de toutes les époques, rappelle les mœurs égyptiennes par le mausolée préparé d'avance et le reptile dissimulé dans un panier de figues et de fleurs embaumées.

1. Voir la *Revue*, tome XI, p. 344 et 381.

Pour donner de la couleur locale à la reconstitution qu'il a imaginée, M. Frémiet a dû remonter dix ou quinze siècles plus haut que le temps où vécut la toute puissante reine d'Égypte. Il s'est inspiré des statues pharaoniques de nos musées, qui se placent dans la période de la XVIIIe ou de la XXIIe dynastie; c'est une Cléopâtre contemporaine de Sésostris ou de Ramsès, et elle serait mieux appelée la reine Ahotpou ou la dame Takhousit. A part cet anachronisme qui pourra, bien à tort, faire sourire quelque érudit pédant, l'œuvre est charmante, spirituelle, bien pharaonique, et on la contemple avec la jouissance que donne une complète illusion. Cette femme aux lèvres sensuelles, au regard à la fois fascinateur et altier, dont la physionomie respire le caprice, la volupté, la volonté dominatrice, et dont toute l'attitude a un air de noblesse et de majesté, est comme la synthèse des statues de reines et de déesses qui nous sont restées, non point, je le répète, de l'époque ptolémaïque, mais de l'Égypte pharaonique toute entière. Au revers du médaillon, regardez ce cortège d'éléphants, qui s'avancent allègrement et d'une joyeuse allure; le premier est fier, à coup sûr, de porter la plus fastueuse et la plus puissante des reines; il sait, on le voit bien, que sa maîtresse distribue des trônes et règne sur le cœur du maître du monde. Que nous importent les médailles vraies et authentiques! aucune d'elles ne saurait nous donner une impression aussi forte; le poète et l'artiste, dans ces restitutions historiques, parlent à notre imagination un langage qu'elle comprend mieux que les textes et les monuments du temps. N'est-ce pas l'occasion de rappeler la discussion célèbre qui s'éleva entre Gustave Flaubert, le génial auteur de *Salammbô,* et certains archéologues, ceux-ci s'efforçant de démontrer que rien n'était plus faux, historiquement, que la reconstitution tentée dans le roman, et Flaubert prétendant, au contraire, avec véhémence, avoir fait une reconstitution véridique, positive, documentée et appuyée sur les sources. On avait tort de part et d'autre; si les prétentions de l'illustre romancier étaient puériles, les reproches des archéologues étaient, au fond, assez ridicules. C'est à notre imagination que s'adressent les poètes, les romanciers et les artistes; qu'ils nous donnent l'illusion de la vraisemblance et la *folle du logis*, satisfaite, n'aura cure de la réalité documentée. C'est ce qu'a fait Flaubert dans *Salammbô,* M. Frémiet dans *Cléopâtre*.

Nous avions déjà remarqué, l'année dernière, que les grands maîtres

de la médaille, Chaplain et Roty, ne donnent plus rien au Salon : accablés de lauriers et de commandes, ils dédaignent désormais, du moins on peut le supposer, les applaudissements de la foule admiratrice ; c'est une coquetterie de virtuoses qui, espérons-le, n'est que passagère, car autrement elle risquerait d'être préjudiciable à l'art de la médaille lui-même. Il faut entretenir le goût du public et continuer à diriger, par de bons exemples, les





VERNON. — PLAQUETTE COMMÉMORATIVE DU BANQUET DES MAIRES (1900).

artistes plus jeunes qui ne demandent qu'à marcher sur les traces des maîtres et à se grouper autour d'eux. On s'aperçoit bien, cette année, que l'exposition de la médaille est décapitée ; il y a beaucoup de médiocrités, d'œuvres sans intérêt ni individualité. Nous ne les nommerons point. Au milieu de ces insignifiances, la belle exposition de M. Frédéric Vernon tranche avec éclat. L'éloge de cet artiste, un de nos meilleurs graveurs de médailles, élève de M. Chaplain, n'est plus à faire ; mais son talent se mûrit tous les jours. Dans le cadre où sont disposées ses œuvres nombreuses, il faut surtout signaler le beau portrait de M. Nagelmackers, la plaquette

commémorative du banquet des maires, à l'Exposition universelle de 1900; la plaquette offerte au grand naturaliste Albert Gaudry, qui représente la Science découvrant, la pioche à la main, les squelettes préhistoriques de Pikermi; celle du XIII[e] congrès international de médecine; celle des Amis des arts de Pau; celle de la Bénédictine de Fécamp. Toutes ces œuvres se distinguent par l'agencement naturel des figures allégoriques, la correction et l'élégance du dessin, l'ingéniosité de l'invention : ce sont là les qualités qui ont fait le succès des œuvres de Chaplain et de Roty, et qu'on est heureux de retrouver avec tant de sincérité chez quelques-uns de leurs élèves, comme MM. Vernon et Patey.

On les constate aussi dans deux des plaquettes de M. Paul Richer : celles qui furent offertes à MM. Marey et Chauveau, de l'Académie des Sciences. Il y a également quelques bons portraits de MM. Rozet, Devenet, Theunissen, Roiné, Jampolsky, Davin, Pécou, Herbemont, Legastelois, Gilbault, Lasserre, pléiade d'avenir, composée de chercheurs ardents, au milieu desquels M. Ponscarme représente courageusement l'ancienne école. Un élève de ce dernier, M. Yencesse, a trouvé une note originale. *Manette et Minette*, médaille exécutée pour la Société des amis de la médaille, nous présente, face et revers, deux délicieuses petites scènes d'intérieur : la grand'mère et la petite-fille, celle-ci jouant avec des chats. Le semeur, *Fécondité puissante*, de M. Yencesse, est plus naturel et plus vrai que la *Semeuse* de M. Roty sur nos monnaies; je signalerai encore, du même artiste, l'allégorie *le Beurre*, qui figure une ménagère à sa baratte, scène rustique prise sur le vif et bien modelée.

La plaquette de M. Léonce Alloy, pour le concours des Rosati, est une composition pleine de charme; avec l'épigraphe *Rosæ hominum deliciæ*, l'artiste a représenté une jeune fille qui a des roses plein son giron et qui en offre un bouquet à un jeune homme; c'est une scène idyllique de printemps, où respirent la grâce et la simplicité. C'est, au contraire, la force et la robustesse qui distinguent les figures allégoriques de la plaquette de M. S. Grun, pour l'Association des ingénieurs de Liège : ces femmes, vigoureusement musclées, symbolisent bien les mines et la métallurgie, la mécanique et l'électricité; il y a de l'idéal même et une conception synthétique dans ces scènes d'usines, où le grand écueil des artistes qui veulent être vrais est la vulgarité.

Une grande plaquette de Mlle Fulpius, de Genève, est remarquée non sans raison ; elle représente un atelier de peinture. C'est un groupe de jeunes filles un peu trop entassées ; toutefois, les variétés d'expression, l'attention soutenue de toutes ces figures qui convergent vers la démonstration du maître, sont des qualités honorables qui valent d'être signalées. Mais l'un des cadres les plus intéressants à contempler avec attention est celui dans lequel M. L. Hingre a groupé sept délicieuses plaquettes, représentant avec esprit divers animaux : chiens, renard, cerf, vache, cigogne. Comme commentaire de l'épigraphe : *Ils sont trop verts*, M. Hingre a





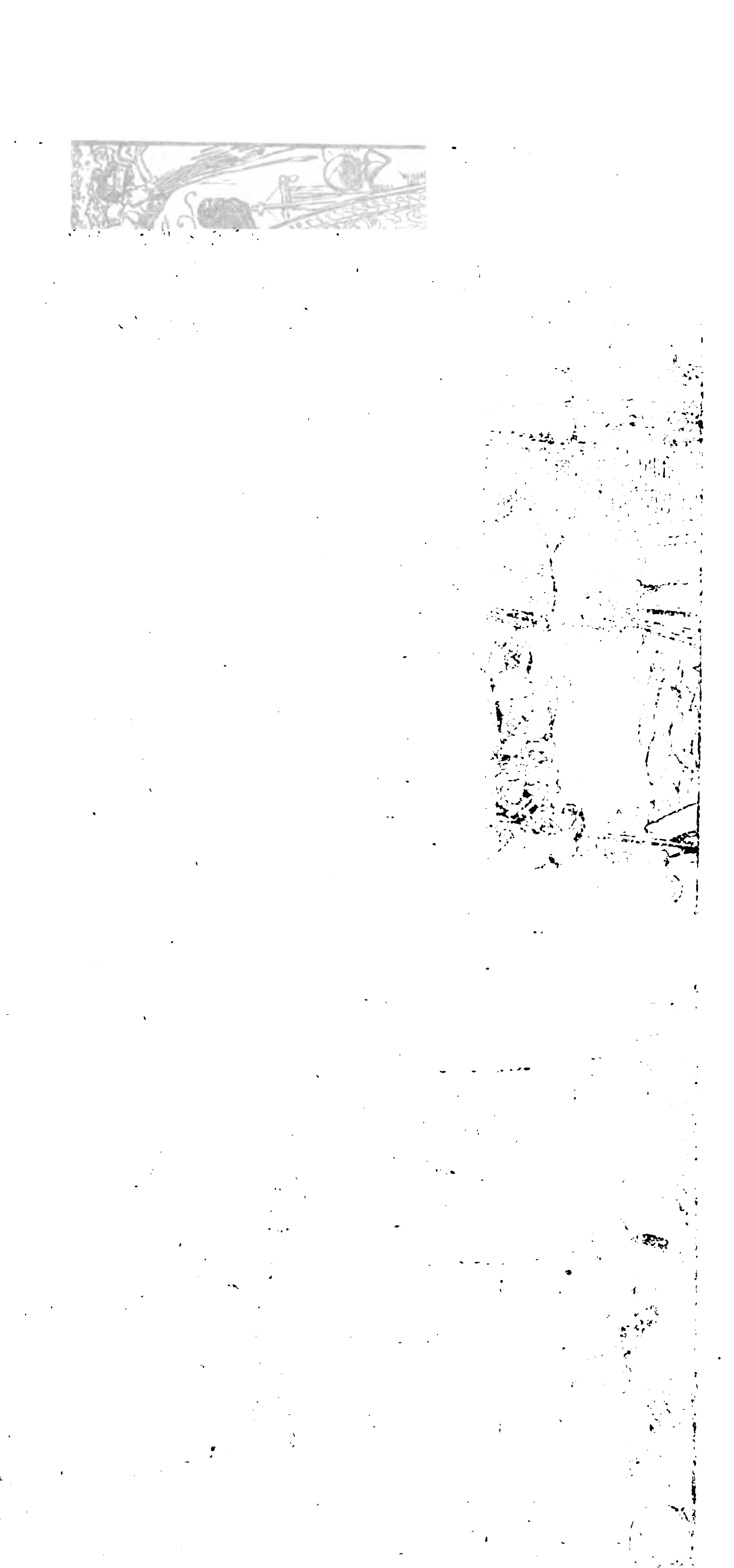
E. FRÉMIET. — CLÉOPATRE.

modelé une scène fort amusante, dont les interlocuteurs sont un renard penaud et des poules, sans peur, juchées sur le perchoir de la basse-cour.

Ainsi que nous le faisions observer ici-même, l'année dernière, tous les artistes dont nous venons de prononcer les noms ne sont pas, à proprement parler, des graveurs en médailles, car ils ne gravent plus. Ce sont des modeleurs de bas-reliefs pour médailles, bas-reliefs de grandes proportions, mécaniquement réduits aux dimensions qu'on veut donner à la médaille ou à la plaquette. Ils pourraient, sans mensonge, être rangés dans la sculpture, et l'étiquette « gravure en médailles » serait plus justement réservée aux artistes qui, sans trucage d'aucune sorte, gravent véritablement le métal au burin ou à l'échope. Mais ceux-ci, évincés par ceux-là, deviennent chaque jour de moins en moins nombreux. L'un d'eux, toutefois, mérite une

place à part, c'est M. Frédéric Le Double qui, cette année encore, a exposé une belle œuvre intitulée *Fête antique,* plaquette en métal patiné, d'après une feuille d'acier gravée au burin, qui a dû lui coûter de longues veilles. Le mérite de M. Le Double est d'autant plus grand que le public n'apprécie guère la différence, pourtant essentielle, qui existe entre le modelage en matière malléable d'un bas-relief que rapetisse aveuglément le *tour à réduire*, et la ciselure délicate et pénible d'un bloc d'acier. Ce dernier procédé est de plus en plus abandonné ; pourtant, si l'on y avait eu recours directement pour les coins de nos monnaies actuelles, on n'aurait pas abouti aux déplorables résultats qu'on connaît trop, puisqu'ils sont entre toutes les mains.

C'est sans doute parce que la gravure sur pierres fines est aussi peu encouragée que la gravure sur métal, que M. Alphonse Lechevrel, dont les intailles avaient été remarquées dans ces années dernières, paraît aujourd'hui cultiver de préférence l'art de la médaille modelée ; il a exposé quelques plaquettes qui montrent la souplesse de son talent. M. Georges Lemaire, un de nos plus habiles graveurs de camées, nous donne seulement, lui aussi, des plaquettes qui ne sont que les surmoulages sur métal des belles sardonyx que le même maître avait à l'Exposition universelle de 1900. Nous retrouvons de même au Salon, en galvano argenté, le *Saint Georges* de M. Marcus, que nous avons vu, l'année dernière, en cristal de roche. M. Georges Tonnellier, lui aussi, a exposé en métal son fameux groupe en jaspe sanguin, l'*Enlèvement de Déjanire,* qui fut la pièce maîtresse de la glyptique à la dernière Exposition universelle et fut acquise par l'État. Mais, pour cette année, l'œuvre sensationnelle de M. Tonnellier est le morceau qu'il a intitulé : *l'Esprit chrétien envahit le monde et marque une ère nouvelle.* Le puissant et fécond artiste a accompli un véritable tour de force de main-d'œuvre, en composant ce groupe monumental en pierres fines, d'une hauteur de quarante centimètres. Sur une pyramide en jade du Petchili, qui rappelle un peu trop le piédestal de la tour Eiffel, reposent des nuées en améthyste d'Auvergne. Les angles de ce socle monumental sont gardés par trois anges agenouillés, en jade du Yunnan ; au centre, un dôme en héliotrope, supportant une tête de chérubin. Plus haut, un bénitier en calcédoine du Brésil, sur le pourtour duquel sont représentés en camée la naissance, la mise au tombeau et la résurrection





A. Lepère. — A Nantes, la procession de la Fête-Dieu rentrant a la cathédrale

(Réduction du trait noir d'un bois original en couleur).

25

du Christ ; au-dessus enfin, dominant le tout, une grande croix en cristal de roche, sur laquelle est un Christ en agate saphirine de l'Uruguay. Ainsi, on peut dire que les cinq parties du monde ont concouru à cette œuvre qui symbolise le triomphe universel de la religion chrétienne, et en constatant l'effort énorme qu'elle a dû coûter à l'artiste, la somme de vrai talent qu'il a dépensée, l'excellence de certains détails, j'éprouve quelque peine, je l'avoue, d'être forcé de déclarer que cet amoncellement de richesses minérales m'a laissé sans émotion. Non ! cet échafaudage de gemmes translucides et miroitantes ne soulèvera pas l'enthousiasme sur lequel, hélas, son habile auteur a peut-être compté.



B. HILDEBRAND. — DIANE SURPRISE.
Camée cornaline, deux couches.

L'exposition en pierres fines, à mon avis la plus remarquable de cette année, est celle de M. Émile Gaulard, qui a envoyé un buste de jeune fille, intitulé *Printemps*, camée sur une sardoine rosée, susceptible de former un gracieux pend-à-col, et un important bas-relief en mosaïque, *Vers l'inconnu,* composé de morceaux juxtaposés de sardoine blonde, de jaspe sanguin, d'opale de Hongrie, de calcédoine bleue de l'Oural, enfin d'or et d'argent. J'ai dit tout à l'heure, en caractérisant l'œuvre de M. Tonnellier, le peu de goût que j'avais, en général, pour ces mosaïques de pierres

fines, qu'on peut bien rarement caractériser par le mot d'Ovide décrivant la demeure étincelante du Soleil : *materiam superabat opus;* mais celle-ci trouve grâce à nos yeux. Cette noire centauresse à la croupe anguiforme, qui galope sur les nues opalisées, cette jeune nymphe légèrement drapée, qui se laisse emporter à travers les régions éthérées, joyeuse et pleine de confiance dans l'avenir inconnu : voilà bien le symbole de la conquête de l'air par les progrès de l'aérostation. Il faut louer sans





R. ROZET. — PLAQUETTE DU CENTENAIRE DE VICTOR HUGO.

réserve la correction du dessin, la disposition harmonieuse du groupe, l'habile agencement des matériaux multicolores.

La *Diane surprise,* de M. Bernard Hildebrand, est un fort intéressant camée sur une sardoine à deux couches, qui est digne de figurer à côté des belles œuvres du même maître, *Lutinerie, Prométhée, le Nid,* qu'on a admirées à l'Exposition universelle.

Un portrait sur une sardoine à deux couches, de M. Émile Jamain; une femme couchée, en intaille sur un fond de coupe en cristal, par M. Petremant; une jolie petite broche en camée, de M. Lucien Gaulard; un très remarquable buste de Molière, d'après Houdon, gravé dans un

bloc de jaspe rouge, par M. Louis Bozzacchi, sont des œuvres justement appréciées des connaisseurs.

M. Gustave Lambert qui, chaque année, depuis 1879, expose des pierres gravées en creux, est, avec M. Lechevrel, un de nos rares artistes qui maintiennent l'intaille au-dessus de la gravure des sceaux héraldiques. Il nous a donné, dans ce genre, un certain nombre d'œuvres d'un dessin souple et gracieux, qui sont présentement, pour la plupart, au musée Galliera ; on lui doit aussi d'excellents portraits. L'œuvre importante qu'il a exposée au Salon, cette année, est une *Ronde d'enfants*, sur une corna-





P. Richer. — Plaquette offerte a M. Marey.

line de grandes dimensions, où l'on retrouve les mêmes qualités de grâce spirituelle, d'harmonie et de souplesse élégante.

M. Louis Domas, qui nous présente un camée, *le Fil de la Vierge*, sur une belle sardonyx à trois couches, porte, en général, et avec raison, plus d'attention que la plupart de ses confrères au choix d'une gemme riche de couches, et de nuances, et en cela il se rapproche de la tradition antique. De tous les arts plastiques, la gravure des camées est celui qui est le plus étroitement esclave de la matière, et c'est ce que nos artistes modernes ont souvent grand tort d'oublier. Avant tout, et suivant les convenances de son sujet, le graveur doit rechercher de préférence les gemmes aux tons chauds, aux lits bien parallèles, aux couleurs chatoyantes, afin de rehausser l'œuvre de son outil par la beauté de la matière. Il s'appliquera, par des combinaisons ingénieuses et qui sont l'essence même de

son art, à tirer parti de la polychromie naturelle de l'agate dans la composition de son sujet. S'il s'en dispense, son œuvre est condamnée d'avance, fût-elle parfaite sous le rapport de l'exécution; on ne lui tiendra aucun compte de la difficulté vaincue, et une sculpture sur un beau marbre plaira plus à contempler qu'un bas-relief sur une agate pleine de taches et de veines irrégulières et malencontreuses. Ce laisser-aller dans le choix de la matière, cette inexpérience dans l'utilisation des différentes couches de la gemme, telles sont, presque toujours, les causes véritables de l'insuccès de camées, dont la gravure dénote pourtant un grand talent et une expérience technique consommée. C'est bien le moins que les graveurs de pierres fines se préoccupent des effets que doit produire la matière, autant que les statuaires qui s'essayent dans la sculpture polychrome. Ce qui fait, cette année, le succès du *Cacatoès,* que M. Georges Gardet a sculpté dans un énorme bloc d'onyx, qui, par places, a des nuances jaunâtres du plus heureux effet; ou bien le succès de la statuette en ivoire, or et sardonyx, que M. Alexandre Caron a intitulée *Du haut de l'Olympe*, c'est que l'excellence du travail, loin d'être contrariée, se trouve au contraire soulignée et mise en valeur par les reflets de la gemme, ses tons et ses nuances qui flattent et caressent l'œil si agréablement.

Puisqu'on continue administrativement à grouper ensemble le modelage des médailles et la gravure sur pierres fines, nous pouvons bien faire remarquer que l'une des différences essentielles des deux genres, c'est que, dans la médaille, l'artiste n'a pas à s'inquiéter de l'effet que produira la matière dans laquelle il fait prendre corps à son œuvre, tandis que, dans la gravure sur pierres fines, cette préoccupation doit être au contraire de tous les instants; je le répète, l'ingénieuse utilisation des couches de la gemme est, à la fois, la grosse difficulté du métier et la condition essentielle du succès.

E. BABELON

Imp. Talliardat.

BAIGNEUSE

LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE H.-P. DILLON.

Imp. Talliardat.

LA GRAVURE

On aurait souhaité, au cours des visites faites à la section de gravure des Salons, pouvoir trouver assez de points de contact entre les artistes des deux sociétés voisines pour simplifier ce compte rendu et l'unifier, en quelque sorte, par l'hypothèse, un instant réalisable, d'une seule grande manifestation artistique. Ce rapprochement, on l'a cherché en vain, et cette unification, qu'on avait rêvé de faire par similitude, on sera réduit à la tenter par contraste : elle n'aura pour bases que les dissemblances où se résument le mouvement et l'orientation de l'un et de l'autre groupe.

En effet, que l'on considère indistinctement les trois modes d'expression de ce qu'on est convenu d'appeler « l'estampe », — cuivre, pierre ou bois, — la ligne de démarcation apparaît très nette entre les deux parties du Grand Palais : tandis que l'estampe originale est, pour ainsi dire, de règle du côté « Champ-de-Mars », elle se montre comme une exception aux « Champs-Élysées »; alors que la reproduction triomphe aux Artistes français, elle est rarissime à la Société Nationale; enfin, si, de ce côté, les estampes en couleur occupent une salle entière — sur deux —, de l'autre on les trouve peu nombreuses et disséminées comme à dessein : on a l'air de regretter de les avoir admises !

Quant au talent, il ne saurait être pris comme terme de comparaison : il abonde de part et d'autre, et varie à l'infini, depuis le talent honnête et consciencieux qui se borne à la mise en pratique irréprochable des leçons sagement apprises, jusqu'au talent impétueux et hardi qui ne connaît aucune règle, hormis la fantaisie. Une seule chose étonne, c'est que tant de graveurs habiles et bien doués semblent aussi peu se soucier de produire des œuvres d'art vraiment dignes de ce nom, c'est-à-dire s'élevant, par la probité de la facture et la soumission aux conditions du genre, au-dessus de la simple « commande », *pensum* des artistes. Et ceci s'adresse tout spécialement aux traducteurs, qu'ils soient burinistes, lithographes ou graveurs sur bois. Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'en formulant la condition première d'une belle estampe — le respect du blanc du papier, — on les a mis en garde contre cette erreur qui consiste à couvrir entièrement leur

planche d'un travail excessif. Mais ce sont là de ces choses qu'on ne répétera jamais assez : trop d'envois aux Salons nous le prouvent chaque année, et les écriteaux, indiquant au visiteur en présence de quelle sorte de gravure il se trouve, ne sont rien moins que superflus.

Voyez, par exemple, cette tache uniformément grisâtre : ce n'est pas une similigravure, non, c'est une lithographie, et de M. Maurou encore, d'après le *Portrait de M. Loubet*, par Bonnat. Plus loin, on retrouve la même tache, mais ce n'est plus une lithographie cette fois, c'est un bois de M. Faule ! Et si M. Gautier ou M. Poynot avaient eu à traduire ce portrait par le burin, vous pouvez être sûrs qu'ils n'auraient pas abouti à un résultat différent.

On pourrait multiplier ces exemples de confusion des genres ; toutefois, ce sont les lithographes qui semblent tomber le plus facilement dans cet excès. Après avoir passé des semaines sur une pierre, il est bien rare qu'on y ait laissé le moindre petit coin immaculé : « Aimez-vous le beau grain ? on en a mis partout. » Décidément, le beau grain est une bien vilaine chose !

Non pas qu'il nous vienne à l'idée de mettre un instant en doute l'habileté professionnelle de MM. Sirouy, Maurou, Truphême, Trinquier, Sauvage, Mahelin, Lerendu, Bahuet, et de toutes les jeunes personnes qui marchent en leur compagnie, et avec tant de virtuosité, sur les traces de Soulange-Teyssier. Mais comme on les aimerait plus ingénus, ces artistes, plus inexpérimentés, plus maladroits même, et comme on ferait bon marché de leurs noirs veloutés, si l'on y pouvait gagner un peu d'air et de lumière ! On en voit pourtant quelques-uns s'efforcer d'élargir leur manière et tenter des affranchissements parfois heureux, mais ils sont rares : M[me] Goltdammer-Dupont, M. Fuchs, par exemple.

Est-ce que des œuvres délicates, comme celles que M. Fantin-Latour « aurait pu » exposer, comme la *Guitarrera* de M. Lunois qui parut l'an dernier dans la *Revue*, ou comme la *Baigneuse* de M. Dillon qui accompagne cet article, ne devraient pas ouvrir les yeux aux plus aveugles, et les convaincre qu'il est possible de mettre à la fois dans une lithographie du blanc, du noir et toutes les valeurs intermédiaires, sans cesser pour cela d'avoir une estampe claire, discrète, significative ? Quelques-uns, parmi les lithographes originaux, se pénètrent de ces vérités — MM. Belleroche et Lebasque,

entre autres, — et cela nous vaut d'amusantes frimousses de femmes ou de souples gestes de fillettes; M. Neumont, plus réfléchi, même dans ses fantaisies, les suit à distance, tandis que s'attarde M. Bouisset; M. Désiré-Lucas vise au clair-obscur, aussi ne faut-il pas médire de son *Benedicite;* quand à M. Brument, qui s'est donné tant de peine pour éclairer sa *Forge* de reflets rouges, il eût été mieux inspiré en ouvrant largement la porte à quelque belle coulée de jour.



G. JEANNIOT.
EAU-FORTE ORIGINALE POUR L'ILLUSTRATION D'« ADOLPHE »
(État).

Saisissons cette transition pour dire un mot des lithographies en couleur : elles ne sont ni assez nombreuses ni assez neuves pour nous rien révéler d'inattendu. MM. Alexandre Lunois, Henri Rivière et Jean Veber ont chacun leur renommée, et semblent s'être infiniment plus préoccupés de faire acte de présence au Salon que de la façon dont ils y seraient représentés; par bonheur, la *Calle Passion* du premier, avec son harmonie savante en vert et rouge, les paysages synthétiques aux colorations adoucies du second *(la Féerie des heures),* enfin la *Bataille de dames* et autres cruautés ironiques du troisième, sont de ces œuvres qu'on ne revoit jamais indifféremment.

Et certes, on n'en saurait dire autant des gravures sur bois ! C'est là que triomphent les sempiternelles redites, c'est là que la banalité la plus morne s'unit à la perfection la plus exaspérante pour faire fuir le visiteur. Il salue « l'interprétation » et passe; mais devant le vrai bois de « reproduction », il s'arrête et admire. Imitons-le donc...

Aussi bien, la *Revue* publiait naguère[1], à l'occasion de l'exposition récemment ouverte à l'École des Beaux-Arts, des considérations sur le développement de la gravure sur bois qui nous dispenseront aujourd'hui de plus longs commentaires. Qu'on retienne seulement cet apologue : le graveur sur bois, — comme Hercule! — se trouve à un carrefour où deux chemins aboutissent : l'un soigné, ratissé, fleuri, dans lequel, si l'on s'y engage, il faut marcher d'un pas léger de danseur de corde ; l'autre, pénible et embroussaillé, où l'on doit avancer hardiment et s'ouvrir de force un passage. Le premier, c'est celui du bois de teinte, et l'on y rencontre MM. Pannemaker, Crosbie, Dauvergne, Froment, Langeval, etc.; l'autre celui du bois de trait, le seul vraiment traditionnel, le seul qui n'aille pas à l'encontre des principes mêmes du procédé, celui où M. Auguste Lepère guide la troupe audacieuse de ses disciples : les Paillard et les Beltrand, les Florian et les Dété, les Laboureur et les Colin, tous ceux dont les œuvres faisaient si bonne figure, le mois passé, à l'École des Beaux-Arts. La campagne menée par ces gardiens du « bois sacré » contre leurs adversaires est à l'heure actuelle plus vive que jamais, et l'on peut sans témérité leur prédire la victoire, car ils n'ont pas seulement pour eux de défendre la meilleure cause — ce dont le public se soucierait médiocrement — ils forcent l'attention, et c'est là leur meilleur atout.

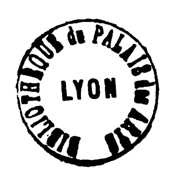
On remarque ici les bois de M. Dété d'après Th. Ribot, et le *Portrait de Delacroix* de Mme Prunaire ; on s'arrête devant les vignettes de M. Paillard pour *Paris-Staff* et devant celles de M. E. Florian pour la *Prière sur l'Acropole;* devant les bois originaux de MM. Jacques et Tony Beltrand, d'excellente facture ; devant le *Dimanche soir à Londres (Archway)*, de M. F. Florian et la prise d'assaut des omnibus par une foule en joie, d'une exubérance de vie et d'une clarté d'atmosphère telles que l'on se croirait en face d'un paysage parisien bien plutôt que d'un souvenir d'Angleterre. Il faut dire aussi M. Paul Colin, hier docteur-médecin, aujourd'hui imagier de talent très sûr, encore qu'il ait accoutumé de « pousser au noir » ; M. Laboureur, intransigeant dans l'élimination des demi-teintes ; M. Ardail et ses portraits au canif ; il faut dire enfin les bois en couleur de M. Lepère, le japonisme de cette *Vague* grise qui déferle et le parisianisme plus chaud de cette *Bucolique moderne*, au milieu desquels *la Procession de la Fête-*

1. *L'exposition de la gravure sur bois.* Voir la *Revue*, tome XI, p. 279 et 315.



A. Lepère. — Enterrement au Marais vendéen

(D'après une eau-forte originale).


BIBLIOTHÈQUE du PALAIS des ARTS
LYON

Dieu entrant dans la cathédrale de Nantes étale sa composition touffue, qu'on voudrait plus « une », et la quasi-perfection de son tirage repéré. Les amateurs de peinture léchée auront beau faire la moue devant la franchise un peu brutale de semblables morceaux, ceux-ci n'en demeurent pas moins des œuvres d'art au premier chef, parce que, toute habileté de dessin et toute science de composition mises à part, ils ne tirent leur effet que des ressources essentielles du procédé, sans chercher à lui faire dire ce qu'il n'est pas fait pour exprimer.

Le bois est le bois; il demande des tailles, non des égratignures, et si l'on cherche la délicatesse du modelé, que l'on s'adresse à la taille-douce, c'est là son rôle !

Un rôle merveilleusement tenu d'ailleurs, grâce à quantité d'artistes consommés : autant la lithographie et la gravure sur bois nous montrent de nébuleuses reproductions, autant le dessin y apparaît noyé sous la taille ou le grain, les valeurs mal accordées, les effets déplacés ou détruits, autant le burin nous offre de traductions colorées et harmonieuses, fidèles et solides, où l'œuvre type a été, sans préjudice, soumise aux lois de la gravure. Et pourtant, là encore, on aurait à citer bien des grisailles inopportunes...

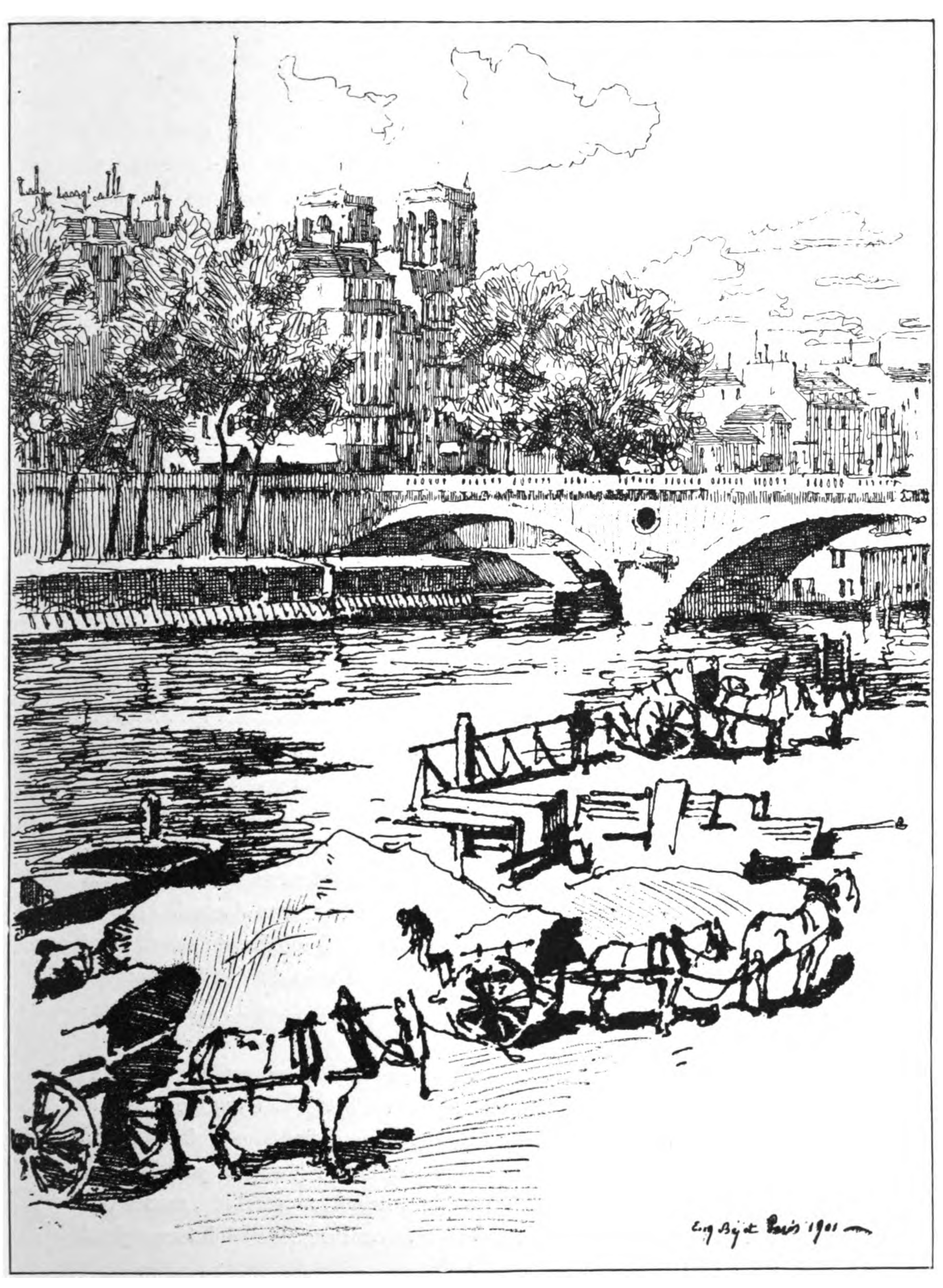
Chez les burinistes, on remarque, cette année encore, l'abstention de M. Achille Jacquet; mais les lecteurs de la *Revue* auraient mauvaise grâce à ne pas lui accorder les circonstances atténuantes, puisqu'ils ont eu, il y a trois mois, la primeur de son exquise *Lady Crosbie*, d'après Reynolds. M. Jean Patricot, dont la pointe possède toutes les vigueurs et tous les raffinements, donne une traduction des *Deux sœurs*, d'après Hoppner, à laquelle on ne reprochera certainement pas de manquer de couleur. Moins libre, M. Jules Jacquet grave une *Marie-Antoinette* d'après Greuze, et le *Tu Marcellus eris*, d'Ingres, dans la formule classique, serrée et sobre, que l'on connaît.

Comme toujours, les vieux maîtres ont leurs traducteurs respectueux : Luini, avec MM. Barbotin et Mayeur (celui-là, on dirait, moins à l'aise que celui-ci), Carpaccio avec M. Coppier, F. Cossa avec M. Lavalley, Ph. de Champaigne avec M. Delzers, tous artistes fort soucieux de la tenue générale de leur planche, ce dont M. Buland ne semble pas assez préoccupé.

Il est si neutre que l'on a plaisir à trouver à côté de lui MM. Burney et Pennequin, excellents interprètes, l'un des *Savants* de Roybet, l'autre du *Saint Sébastien* d'Henner. On pourrait mentionner encore M. Chiquet, dont le maniérisme s'accommode à merveille de la grâce mièvre d'une *Femme à la guitare* de Portail; on pourrait aussi revenir sur le *Diplôme de l'Exposition de 1900,* mais les erreurs de M. Didier, graveur, ne sont-elles pas imputables à M. Boignard, dessinateur? Il est de ces collaborations dont on voudrait effacer jusqu'au souvenir...

Reste l'eau-forte. On l'a gardée, comme dit l'autre, pour la bonne bouche, car elle forme en vérité la partie la plus attrayante et la plus variée de ce Salon : reproduction, illustration, portrait, paysages, scènes de mœurs, elle aborde tout, et tout excellemment; elle se prête à toutes les minuties comme à toutes les violences, et il n'est pas jusqu'à la couleur qui ne lui fournisse les moyens d'élargir sa technique. « De l'eau-forte, de l'audace, et encore de l'eau-forte! » ainsi pourrait se traduire le cri de guerre de la jeune école : ce n'est pas nous qui nous en plaindrions, surtout si certains aquafortistes voulaient bien consentir à plus d'honnêteté dans leur travail, et si l'imprimeur en taille-douce n'oubliait trop souvent — un oubli sur commande, ou tout au moins sur demande — que son rôle est celui d'un collaborateur, mais discret, et qu'il n'entre pas dans ses attributions de « sauver » les planches par de savants maquillages.

Voici d'abord les traducteurs : M. Ardail, qui expose, non loin de la très fine petite planche gravée jadis pour la *Revue* d'après *les Deux sœurs,* miniature de la collection Thiers, un grand morceau *(Pour toujours!)* dont le sentimentalisme très anglais ravira les âmes sensibles, tandis que les artistes y remarqueront plutôt la justesse du ton et l'élégance de la facture; M. Boulard, qui a dit avec une belle maîtrise *la Revue,* de Flameng; M. Le Couteux, qui a nuancé de la meilleure façon *les Halles,* de Lhermitte; M. Brunet-Debaisnes, et ses vigoureux et larges paysages d'après Keffner et Mac Wirther; M. Lalauze et son *Portrait de la comtesse Foy*, un peu vide et comme inachevé ; M. H. Lefort, et son cadre de portraits et de paysages également réussis, etc. Dans le *Portrait de Georges Digby, comte de Bristol, et du premier duc de Bedford,* d'après Van Dyck, M. Laguillermie fait preuve d'une sûreté de dessin, malgré laquelle — ou



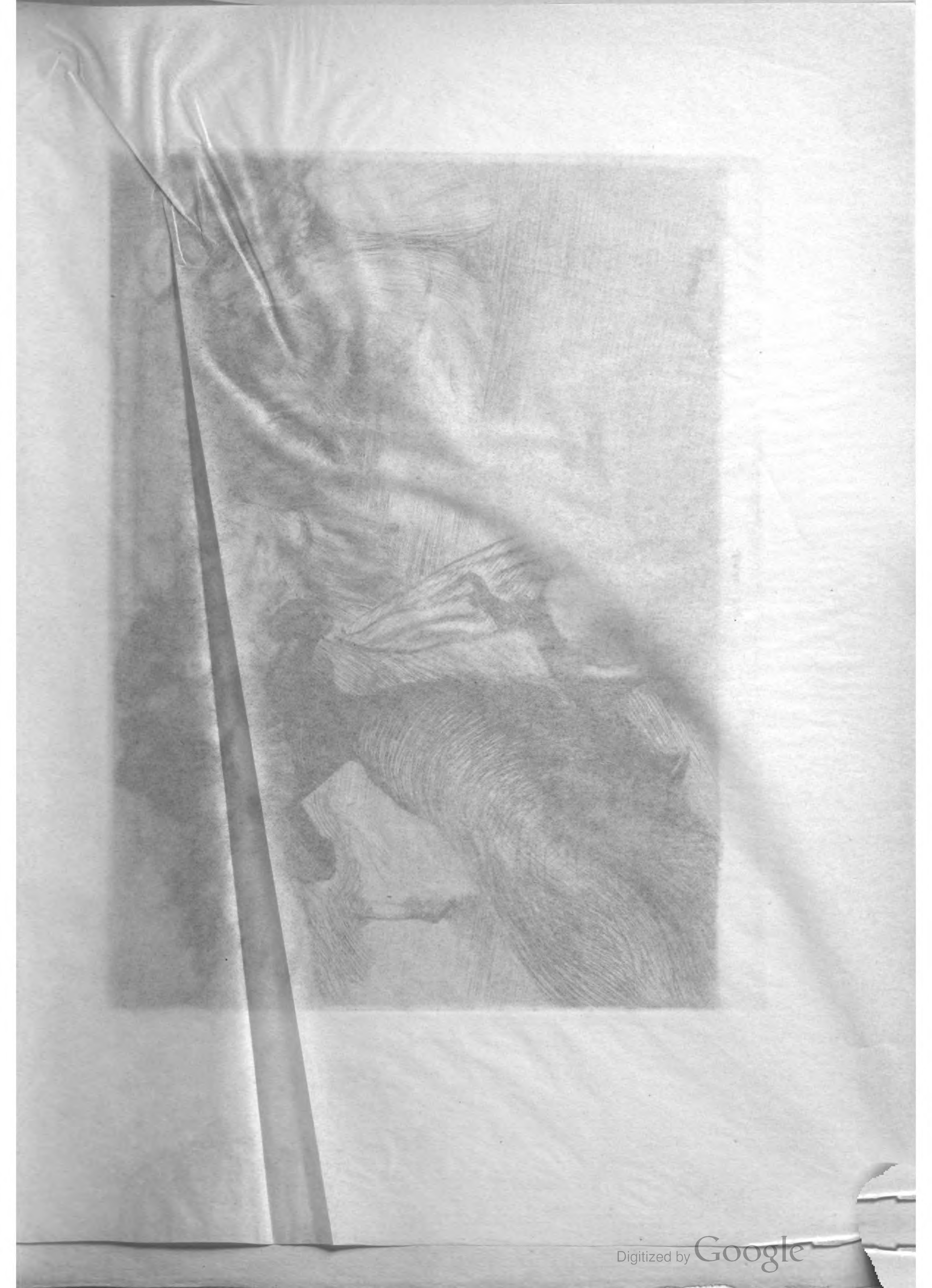
E. Béjot. — Le Quai Bourbon
(D'après une eau-forte originale).

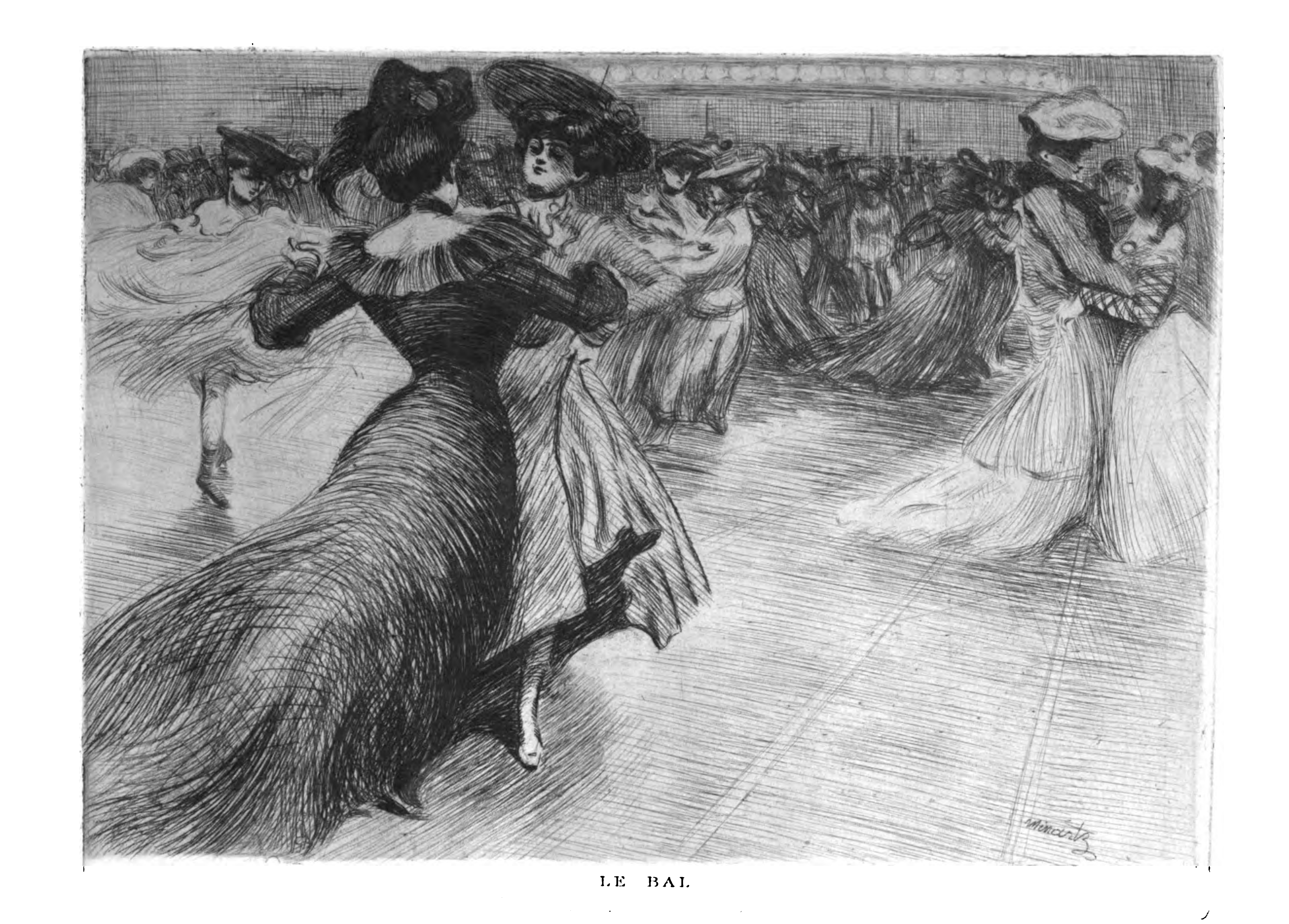
à cause de laquelle — l'ensemble ne laisse pas d'être froid; quelle différence avec *la Famille*, de Rembrandt, gravée par M. Fouquet-Dorval, avec le *Cavalier*, de Franz Hals, gravé par M. Decisy, et surtout avec les deux Gainsborough *(Perdita* et *Mrs. Hallet)*, traités par M. Mathey-Doret avec une suprême virtuosité : les visages y apparaissent, non pas découpés sur le noir velouté des fonds, mais enveloppés, au contraire, et comme baignés dans une lumière diffuse.

Puis c'est la longue théorie des eaux-fortes originales, des eaux-fortes de peintres, multiformes comme la peinture elle-même, et qu'il est amusant de « catégoriser », pour faire mesurer mieux toute l'ampleur et toute la portée de ce moyen d'expression.

Quelques portraits pour commencer. Certains, comme ceux de M. Desmoulin *(M. Waldeck-Rousseau, César Franck*, etc.*)*, sont tout près de ressembler aux burins originaux de MM. Crauk *(Mme M. A.)*, Dézarrois *(M. Eugène Guillaume)*, et Corabeuf, pour le travail soigné, point déplaisant, mais vraiment trop dépourvu d'énergie et de chaleur; il faut mettre à part, cependant, la *Musique de chambre* du même M. Desmoulin, où les portraits de MM. Hayot, Guidé, Dressen, Doyen et Berget ont été groupés habilement, avec un louable souci de l'ensemble. D'autres, dans les formules les plus opposées, proclament éloquemment la vie des modèles : avec une simplicité du meilleur aloi, M. Patricot dit la tranquille bonhomie de *M. Georges Perrot;* plus raffiné et montrant, à côté de noirs éclatants, des indications enlevées à fleur de cuivre, M. Waltner a su mettre dans le *Portrait de M. Tooth père* un peu de tout ce qui fait sa maîtrise; et tandis que M. Chahine, tout à fait « sans façon », croque le maître *Anatole France,* la pipe aux dents et le col ouvert, dans l'ambiance familière de son cabinet de travail, M. Paul Renouard, embusqué dans un coin de la Chambre des députés, note pour la postérité les attitudes présidentielles de M. Paul Deschanel.

Puis, fidèle à son inépuisable champ d'études, M. Renouard, en sortant du Palais Bourbon, remonte jusqu'à l'Opéra : c'est jour d'examen pour le corps de ballet, et voici l'artiste en contemplation devant les pointes et les jetés-battus des concurrentes, ou bien c'est l'heure de la répétition des *Barbares,* et aussitôt il jette sur le cuivre la sarabande endiablée, menée par les danseuses autour d'un premier sujet qui se cambre sous l'éclat aveuglant





LE BAL.



des lampes électriques. Ces gestes de danseuses, on dirait insaisissables, M. Minartz, lui aussi, s'attache à les surprendre et à les noter, avec un moindre effort vers la couleur peut-être, mais une subtilité d'œil et une prestesse de main qui ravissent. On en dira sans doute un jour autant de M. Osterlind, s'il consent à donner à ses types un cachet qui les spécialise davantage : les *Danseuses* de M. Minartz sont des Parisiennes de



E. Chahine. — Portrait d'Anatole France
(D'après une eau-forte originale).

1902, celles de M. Osterlind ont le tort de n'être d'aucun temps ni d'aucun pays.

Dans la formule la plus complète de la scène de mœurs, retenons *Un enterrement dans le Marais* vendéen, par M. Lepère, gravé pour la Société des amis de l'eau-forte, à laquelle nous adressons nos remerciements pour la permission qui nous a été si gracieusement accordée d'en donner une reproduction. C'est un coup d'œil bien pittoresque que cet enterrement! Aussi le spectateur, tout à la surprise et à la curiosité, ne songe-t-il guère à s'en émouvoir...

M. Chahine, déjà signalé comme portraitiste, toujours remarquable dans

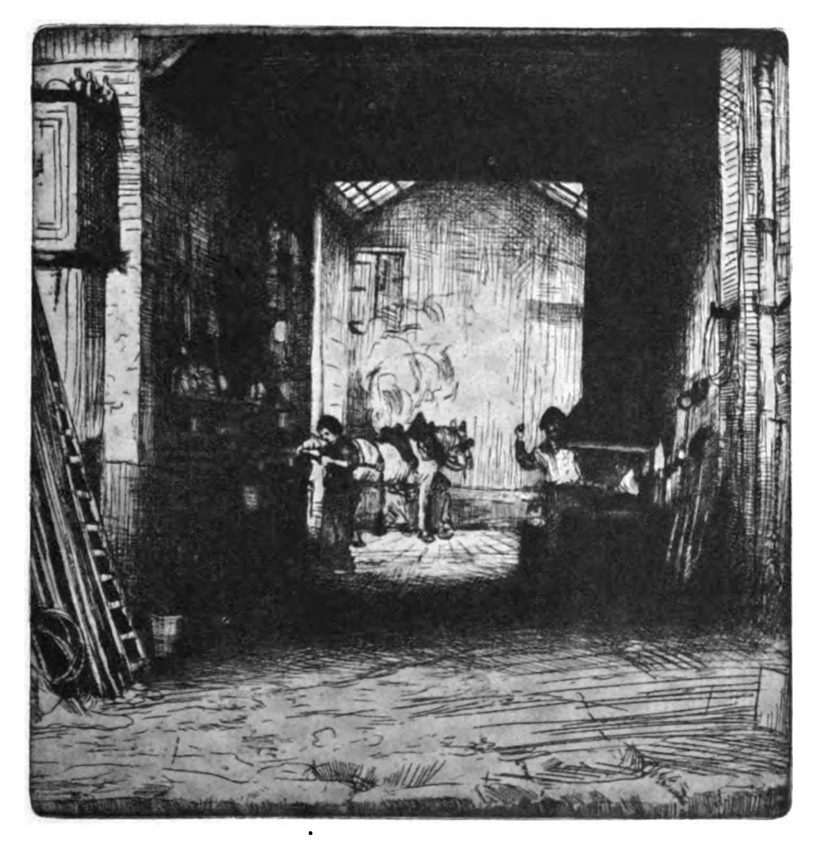
ses impressions du Paris des faubourgs (voir son *Avenue de Clichy*, et le va-et-vient matinal des ménagères autour des « baladeuses ») est aussi paysagiste : témoin ce panorama vaste et singulièrement composé où, derrière un premier plan vide formé par le talus des fortifications, la plaine lépreuse s'étend jusqu'à l'horizon enfumé, barré de cheminées d'usines. Une finesse légère est dans tout cela, avec laquelle contraste puissamment la manière de M. Béjot : celui-ci suit les bords de la Seine en observateur avisé, et de ces promenades il rapporte des sujets d'eaux-fortes bien arrêtées et parfaitement précises : quelques coups de pointe, et nous voici en face d'une évocation vigoureuse, dans la meilleure donnée et du plus sûr effet, avec, parfois, de véritables trouvailles de mise en pages : témoin son éventail, *le Pont des Saints-Pères*. Il en est de même pour M. Storm van S'Gravesande, qui a retracé quelques vastes horizons neigeux des *Dunes de Scheveningue*, d'une solitude désolée qui impressionne.

M. Mac Laughlan ne se contente pas d'un rendu aussi sommairement exact et, tout en restant juste, il va plus loin dans la recherche de la jolie tache de lumière ou d'ombre : témoin son intérieur de *Petite forge, la Tannerie, la Chiffonnière*, etc. Également à citer : M. Worcester et sa petite planche dans la manière de Buhot ; M. Beurdeley, dont le talent ne se méfie pas assez de la teinte uniformément crépusculaire ; M. Pennel, qui semble prendre des croquis de voyage sur un carnet à feuillets de cuivre ; M. Stengelin et ses souvenirs de Hollande ; M. Mordant et ses études sèches ; M. Lafond et ses coins du pays basque, M[lle] Dillaye, M. Rée, etc. Avant d'en finir avec le paysage, les pointes sèches de M. Leheutre nous retiendront : *la Maison du garde* en particulier, d'un décor bien choisi et d'une diversité de valeurs habilement mise à profit.

Il y a aussi, dans le paysage, une vue du *Tower-Bridge de Londres*, par M. Ranft, qui peut passer pour un spécimen accompli de l'estampe-tableau : on dirait une aquarelle ! L'eau-forte en couleurs — celle-ci en est une — a de ces surprises, et il faut bien reconnaître qu'elles sont le plus souvent cherchées : c'est que ce genre d'estampe étant fort à la mode, on tient à mettre de la couleur dans tous les tirages ; le plus souvent, la planche se suffirait à elle-même et le tour de force de l'impression diminue ou gâte l'effet primitif : tant pis, on veut de la couleur !

A part un envoi de M. Manuel Robbe, dans la note floue accoutumée,

et le Richard Ranft précité, qui reste, tel quel, une belle impression londonnienne, on ne voit guère à mentionner dans ce genre que les pages d'un humour mi-féroce, mi-canaille, intitulées par M. Louis Legrand *la Faune parisienne,* tableautins tantôt légers, tantôt scabreux, mais toujours d'une



MAC LAUGHLAN. — LA PETITE FORGE
(D'après une eau-forte originale).

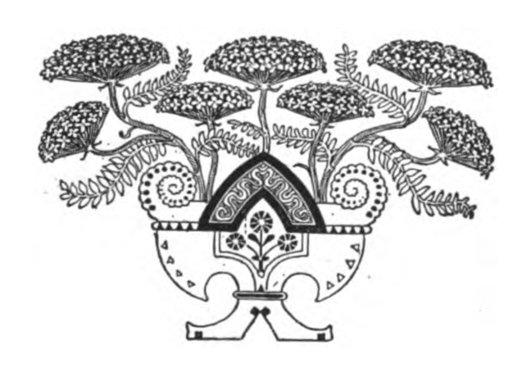
personnalité fort audacieuse, dont le tirage est un des plus réussis qu'on puisse obtenir. M. Bertrand lui-même, qui n'en est pas à son coup d'essai pourtant et dont la grande planche en couleurs, d'après Corot cette fois, obtiendra le même succès que les précédentes, pourrait envier à son voisin les qualités de souplesse et d'harmonie si caractéristiques de sa manière.

Par contre, dans les illustrations de M. Decisy d'après Ch. Léandre, pour

la Vie de bohême (la *Revue* a publié l'une d'elles dans son numéro de mars dernier), la couleur n'apporte aucun surcroît d'intérêt; on serait même tenté de dire : au contraire ! Il semble que les gravures de M. Faure, d'après Boutigny, pour *l'Attaque du moulin*, aient eu un sort meilleur au tirage définitif. Il semble surtout, quand on examine les vignettes à l'eau-forte, exécutées par M. Jeanniot pour *Adolphe*, qu'il est des illustrations auxquelles la couleur ne saurait donner plus de sens ni plus de force. M. Robida, M. Chessa d'après L.-O. Merson *(la Jacquerie)*, M. Boisson d'après Lunois *(le Roman de la momie)* et bien d'autres, ne pensent pas autrement.

Mais le goût du jour a prononcé, et, pour le moment, c'est nous qui avons tort sans doute...

Émile DACIER



PAUL FLANDRIN

(1811-1902)

ET LE PAYSAGE DE STYLE



L'impérieuse actualité des Salons a fait tort à une exposition beaucoup plus modeste : c'était, pendant le mois de mai 1902, au fond d'une cour discrète de la rive gauche, dans le hall de la revue jeune *la Plume*, accoutumée à des audaces plus vives... Des études peintes, des esquisses, des projets, quelques tableaux, de purs crayons, — portraits ou paysages, — plusieurs cadres de croquis militaires à l'encre, et même des charges d'atelier : pieux hommage à l'œuvre posthume d'un vieux maître dont le mérite surpasse la réputation. Son exposition dernière apparut, comme sa vie, volontairement obscure, effacée : elle fut trop peu vue ; mais à ceux qui voulurent bien quitter les Salons une après-midi pour l'honorer de leur visite, elle a rappelé, révélé presque — si vite le temps passe ! — un noble dessinateur qui aima non seulement le beau style, mais, comme il disait dans sa fervente bonhomie, « le paysage du bon Dieu ». Et plus d'étonnement de le trouver ressuscité dans ce décor, aussitôt que le regard s'apercevait de la corrélation singulière entre ses amours d'autrefois et nos désirs les plus récents ! Le temps qui fuit et l'heure qui change ont ramené le style : le soir ne ressemble-t-il pas parfois au matin ?

C'est au Salon, chaque printemps, qu'il nous était déjà permis de consigner cette remarque, au Salon des Champs-Élysées, où le vieux

peintre exposait depuis 1839 régulièrement; jamais encombrants, mais si différents de leur entourage, ses deux ponctuels petits cadres évoquaient le passé virgilien des « compositions » plus ambitieuses et plus vastes : leur auteur était le doyen de nos Salons. Aujourd'hui, un crêpe encadre leur ombre verdoyante et leurs montagnes bleues : né à Lyon le 28 mai 1811, Jean-Paul Flandrin s'est éteint doucement le 8 mars dernier dans son paisible atelier de la rue Garancière, qu'il habitait depuis 1867. La mort avait respecté jusqu'à la quatre-vingt-onzième année sa belle vieillesse.



PORTRAIT DE LA MÈRE DE L'ARTISTE.

Pour une âme moins sereine, quels sujets de doutes et d'amertumes en une si longue vie ! Est-ce pour cela que les sceptiques de l'antiquité disaient que ceux qui meurent jeunes sont aimés des dieux ? Pendant soixante-trois ans d'envois aux Salons, que de contradictions entrevues et de changements dans le décor, que de métamorphoses troublantes et de révolutions dans l'âme française et sur la palette rustique ! Les yeux de l'exposant avaient vu les romantiques, bafoués d'abord, battre en brèche les classiques disséminés, les néo-grecs papillonner ensuite autour des réalistes, le plein air chasser de son atelier le naturaliste, l'impressionnisme et l'académisme livrer en plein musée les derniers assauts significatifs, au plus « amusant », mais au plus déconcertant de tous les siècles : et cela, par cette rupture continuelle de la France artiste avec son passé... Mais lui, le contemplateur, trouvait l'indépendance dans le respect de ses traditions : déjà, lors de la première Exposition universelle de 1855, les salonniers du boulevard ne l'appelaient-ils pas, avec Aligny, son aîné dans la carrière, avec Desgoffe, les « Nestors du paysage historique », en approuvant ironiquement les « stoïciens de l'art français » ? L'exposant laissait dire, soutenu par sa fidélité touchante à son culte de jeunesse, qui n'était

qu'une conception très élevée du paysage, appuyée sur une véritable religion de la nature.

La nature ! Ce soi-disant inventeur de sites virgiliens l'avait adorée chrétiennement dès son enfance : jusqu'à sept ans, petit sauvage, il avait couru sous le ciel riant du Bugey; ses yeux s'étaient ouverts à la beauté du monde en se posant sur ses douces vallées. L'Albarine chantait dans son souvenir comme un nom d'églogue... De retour au nid familial, le jeune Paul dessine force bataillons avec son frère aîné de deux ans, qui sera, dans l'histoire de notre art, Hippolyte Flandrin : un peintre militaire préludait au paysagiste. Foyatier, le sculpteur forézien, le devine et le recommande à Duclaux : de douze à seize ans, voilà notre dessinateur naïvement aux prises avec les sites et les bêtes champêtres... Ce n'est qu'en 1827 qu'il entend parler de David et de son code à l'École des Beaux-Arts de Lyon, au palais Saint-Pierre, où il rencontre Chenavard, Guichard, Janmot, Lacuria. L'idéal entraîne Hippolyte à Paris ; Paul le suit à pied, en 1829 : il était déjà son « ombre portée ». L'un a vingt ans, l'autre dix-huit. Alors commence la vie de misère dans la grande ville ; on déjeune mal sur les quais sans



Portrait d'Hippolyte Flandrin en 1835.

arbres que devait décrire Corot peu d'années plus tard : triste décor pour un amoureux de nature ! Et le thermomètre de fin janvier 1830 descendit à 14 degrés...

Une lettre d'Hippolyte, recueillie par le comte Delaborde dans sa belle publication, raconte leurs débuts de la rue Mazarine : « Je vais te dire maintenant, écrit-il à son père, comment nous vivons. Notre déjeuner monte à chacun cinq sous, ce qui fait pour le déjeuner entre deux dix sous. Ensuite, nous travaillons jusqu'à six heures, que nous allons dîner pour chacun quinze sous, ce qui fait quarante sous. Nous mangeons dans un restaurant très propre, où nous ne mangeons que les choses les plus simples et les plus naturelles... Notre mobilier est composé d'un lit, ayant bois de lit, paillasse et un matelas, d'une table, de deux chaises, d'un chandelier et d'un pot à l'eau. J'oubliais le balai. Ainsi, de Lyon, tu peux voir l'état de notre ménage, que nous tenons propre et aussi bien rangé que possible. » Mais leur maître, M. Ingres, les a pris en affection ; un échec de ses protégés lui fait dire : « J'en ai été malade ; car, en vous maltraitant, on maltraite mes enfants ! »

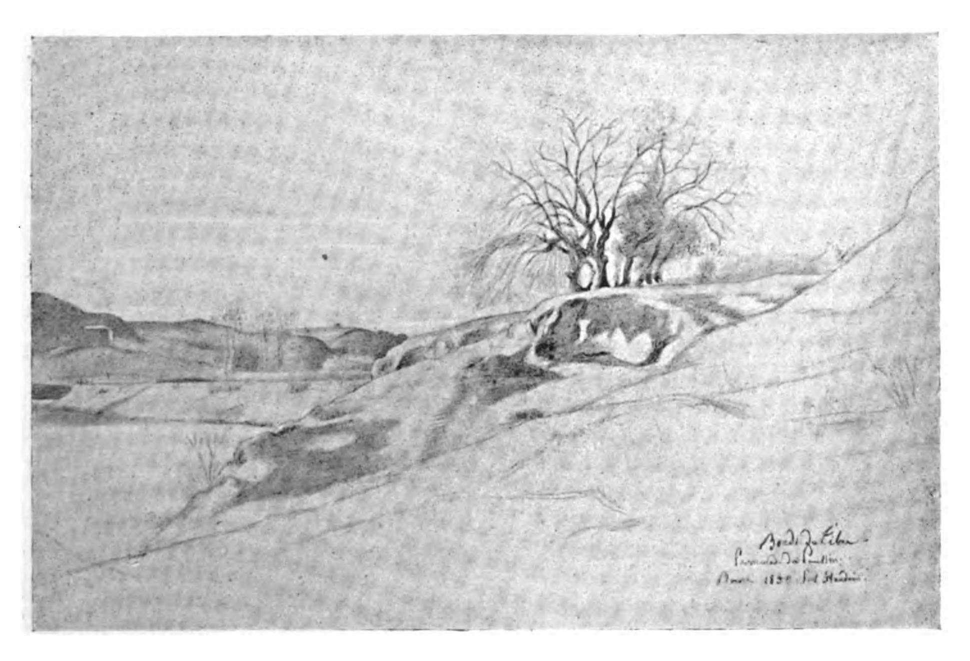


PORTRAIT D'ENFANT.

En 1832, Hippolyte remporte le grand prix de Rome (histoire) avec *Thésée reconnu par son père*, tandis que Paul obtient la première médaille (paysage historique). Pour ne pas rivaliser avec un frère aîné qu'il admire, Paul s'est tourné vers le paysage : son esquisse médaillée, *Ulysse et Nausicaa*, se distingue parmi ces bluettes sévères des concours préparatoires ; couleur un peu sourde, mais art savant des lignes : c'est la note des Flandrin, déjà. Ce serait un chapitre inédit, non moins curieux, que de retracer l'éducation d'un paysagiste à l'époque, lointaine pour nous, où le prix de

Rome se décernait tous les quatre ans : la liste des lauréats du « paysage historique », de 1817 à 1861, semble un document suggestif[1]. A défaut de réconfortants spectacles, l'élève se nourrit de beaux songes classiques et de grands souvenirs ; c'est un lettré qui chante la nature en vers latins ; l'apprenti paysagiste n'est qu'un peintre d'histoire qui s'adonne à ce « genre secondaire » : même enseignement, mêmes visées.

Le nom de Flandrin ne se trouve pas sur cette liste : moins heureux



LES BORDS DU TIBRE; CROQUIS POUR « LA PROMENADE DU POUSSIN ».

en 1833 et sollicité par une lettre de son frère qui réclame son « soutien », le jeune homme n'attendra pas le prochain concours; il part pour Rome et fraternise, en pleine campagne romaine, avec les hôtes de la Villa Médicis.

1. Voici la liste des lauréats et des sujets : 1817 : Michallon (*Démocrite et les Abdéritains*). — 1821 : Rémond (*Pluton enlevant Proserpine*). — 1825 : Giroux (*Mélicerte tue le sanglier de Calydon*). — 1829 : Gibert (*Mort d'Adonis*). — 1833 : Prieur (*Ulysse et Nausicaa*). — 1837 : Buttura (*Apollon inventant la lyre*). — 1841 : Lanoue (*Adam et Ève chassés de l'Eden*). — 1845 : Achille Benouville (*Ulysse et Nausicaa*). — 1849 : Lecointe et Alfred de Curzon (*Milon de Crotone*). — 1853 : Bernard (*Lysidas et Mœris*). — 1857 : Jules Didier (*Jésus et les Samaritains*). — 1861 : Albert Girard (*Marche de Silène*). Le concours, institué par M. de Forbin, fut supprimé sur l'initiative de M. de Nieuwerkerke, en 1863.

« Voilà Flandrin tout entier! » s'écrient les camarades, émus d'une telle amitié. Le maître lui-même viendra l'année suivante, quand le passionné M. Ingres succède, comme directeur de l'École de Rome, au joyeux Horace Vernet. Une caricature piquante des Flandrin nous présente tout ce groupe disparu : les académiciens, dont Ambroise Thomas, d'une part ; de l'autre, les Ingristes qui n'ont pu se séparer du maître : les frères Balze, Janmot, Desgoffe ; auprès d'eux, le paysagiste Ravier, l'admirable aquarelliste des ciels. La vocation de Paul Flandrin se confirme dans ce cadre majestueux et triste, « sur cette terre demeurée antique comme les ruines qui la couvrent », que l'inspiration de notre Poussin savait peupler de nobles fantômes et dont M. de Châteaubriand, dans sa lettre à Fontanes, avait si magnifiquement décrit, trente ans plus tôt, la solitude... Dans une lettre moins connue sur l'art du dessin dans les paysages et datée de Londres 1795, le même Châteaubriand remarquait : « En général, les paysagistes n'aiment pas assez la nature et la connaissent peu. » Mais là, parmi ces lignes embellies par la suavité de l'air, un ami de la nature comme Paul Flandrin n'a qu'à choisir ses points de vue : aussi que de belles courses, à la fois joyeuses et studieuses, devant ces horizons où la montagne et le vieux ciment romain se confondent! Corot lui-même, si longtemps classique, était venu là sept ans plus tôt, avec Aligny, Bodinier, Bertin, au temps où Pierre Guérin dirigeait l'Académie : et l'influence de cette atmosphère est si forte que certaines études de Flandrin rappellent d'instinct la première manière de Corot. Flandrin, comme Corot, regarde la nature : mais, plus que lui, ne la voit-il pas à travers l'austère



ÉTUDE.

enchantement du Poussin, son vrai maître, qui aurait pu dire avec l'accent cornélien :

Rome n'est plus dans Rome : elle est toute où je suis !

Le génie du Poussin l'a marqué pour la vie, sans qu'il proteste : et quand il retracera plus tard la *Promenade du Poussin*, il fera pieusement un paysage historique d'un nouveau genre, en évoquant la silhouette connue du vieux vaillant



Portrait du peintre E. Signol.



Portrait du peintre Didier.

maître dans le décor même qui garde son nom. C'est ainsi que l'ami de la nature est devenu l'ami de Rome, que l'élève de M. Ingres est devenu l'élève du Poussin. Au demeurant, point de contradiction dans les termes entre le paysage « ingriste » et le paysage « poussinesque » : c'est, de part et d'autre, la tradition du siècle classique. A partir de 1839, quand, de retour en France, le paysagiste de style exposera ces compositions inspirées par ses études plus primesautières, les *Adieux du*

proscrit, la *Nymphée*, les *Pénitents de la mort*, les partisans belliqueux du paysage romantique lui reprocheront, avec Baudelaire au Salon de 1845, « d'*ingriser* la campagne » et le compteront parmi « les hommes qui se sont imposé la gloire de lutter contre le goût d'une nation... », — « le goût d'une époque » aurait été plus juste. Je sais bien qu'aux yeux des « naturistes » du temps, le paysage historique n'est qu'une « monstruosité »... Laissons le peintre répondre lui-même à ces grands mots. Voici ce qu'il nous écrivait dans sa vieillesse, au sujet de l'évolution du paysage dans l'art :



PORTRAIT D'AMBROISE THOMAS EN 1834.

Montgeron,
ce 18 septembre 1893.

Monsieur,

Sensible à l'attention que vous avez eue de m'interroger sur un sujet dont vous vous occupez et qui m'intéresse beaucoup, j'aurais voulu répondre plus tôt à votre question : je vais tâcher de le faire en peu de mots.

M. Ingres, vous le savez, tout en appréciant le genre du paysage, ne le concevait pas autrement que sous sa forme historique, c'est-à-dire poétique. Ses paysagistes favoris étaient Nicolas Poussin, Le Guaspre, etc., mais surtout Poussin, Titien, Le Dominiquin : aussi répétait-il que les plus grands paysagistes ont été peintres d'histoire. Il voulait que les sites représentés fussent *choisis* parmi les plus beaux et ceux qui parlent le plus à l'âme. En paysage, comme en tout autre genre, M. Ingres avait horreur de la composition idéale : il voulait que les paysagistes, comme les autres peintres, s'appuyassent avant tout sur l'étude et l'imitation de la nature. Le paysagiste, selon lui, doit savoir *regarder* et *discerner*.

Nous qui avons eu le bonheur de recevoir son enseignement, nous cherchions, avant tout, la beauté des lignes, l'harmonieux balancement des masses; nous nous efforcions, en représentant un site, de le représenter sous son aspect le plus beau et le plus pittoresque. Enfin, notre école ayant par-dessus tout le culte du *vrai*, nous avons multiplié les dessins et les études d'après nature.



PORTRAIT DE M. INGRES.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

Paul FLANDRIN.

Style et nature, — c'est toute la doctrine : instinctive philosophie d'un paysage pour ainsi dire platonicien, spiritualiste, qui veut ajouter l'homme à la nature et la forme qui pense à la matière qui fleurit, pour réaliser « la splendeur du Vrai »; la splendeur est trop souvent obscurcie par le coloris trop méticuleux du dessinateur, mais la vérité parle dans les études plus savoureuses que les tableaux patients, que le compositeur de l'élégante *Solitude* multiplia dans ses courses infatigables à travers le Dauphiné, le Bugey, la vallée du Rhône et la blonde Provence, plus tard à Fontainebleau, dans la banlieue de Paris, enfin sur les côtes de Normandie et de Bretagne, quand il délaissa, pour les retraites plus familières, les flots bleus de l'antiquité. Tel *Verger près de Montmorency*, daté de 1854, n'est plus une froide architecture végétale, mais une printanière harmonie. L'évolution moderne avait rajeuni la tradition. Et, dans une lettre également inédite, le regretté paysagiste Alfred de Curzon, qui a toujours admiré la science et la conscience de Paul Flandrin, nous conseillait, peu



ÉTUDE.

de temps avant sa mort, d'aller interroger dans son atelier les études peintes du vieux maître...

Nous, aujourd'hui, qui remontons le sentier en tâchant de revenir de la nature trop absorbante vers le style, nous n'avons qu'à profiter devant de tels exemples de probité dans l'art et de foi. La maîtrise du dessin, même un peu timorée dans sa précision, n'est-elle pas d'un bon conseil en un temps où le lâché, l'à-peu-près, l'incomplet, sont tenus pour des signes certains de génie ? Le vieux maître était optimiste et gai : sa croyance d'artiste ne l'empêchait point de s'arrêter devant l'impressionnisme ou le brio de M. Besnard, qu'il trouvait « étonnant ». Lui qui avait refait les promenades de notre Poussin avec la candeur d'un saint François, il ne s'indignait point que d'autres aimassent autrement la nature qu'il avait tant aimée ; mais il goûtait avant tout « la vérité choisie », comme disait Vigny. Le dessin, pour lui comme pour son maître, était bien « la probité de l'art ». Et maintenant que le style semble vouloir refleurir, à la suite de Puvis de Chavannes, un Lyonnais aussi, dans l'entourage éloquent de M. René Ménard, — le nonagénaire discret peut nous sembler un précurseur.



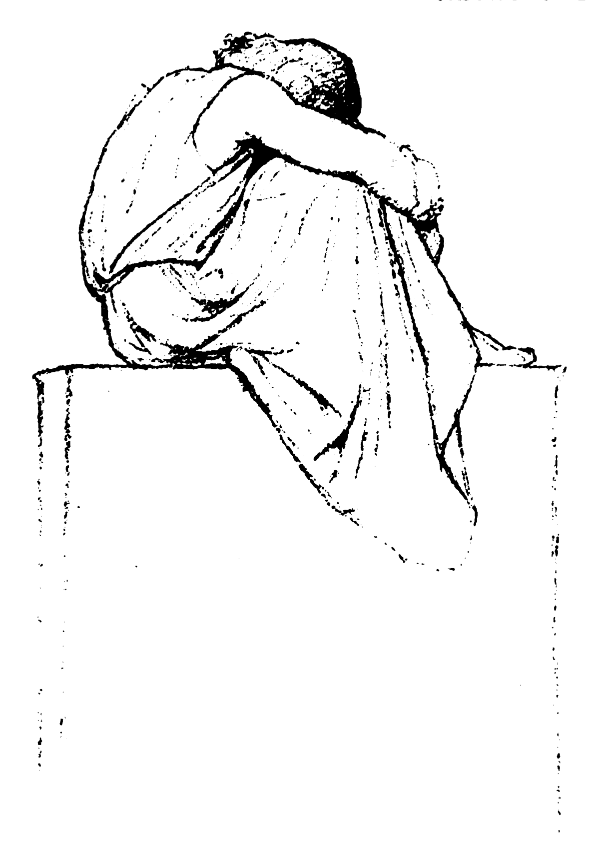
ÉTUDE POUR « LE BUISSON ARDENT ».

Ce n'est pas seulement son paysage décoratif, issu du Poussin, qu'il faudrait nommer, mais ses portraits d'une pointe tellement expressive et si fine, aujourd'hui que les crayons d'Ingres ont repris justement faveur : par son éducation même, le paysagiste était un figuriste qui savait construire un visage et deviner une physionomie. Ses portraits, d'ailleurs, n'ont jamais été contestés quand ses calmes paysages essuyaient le feu des

révolutions... Dès 1830, le portraitiste est remarquable ; il est digne de devenir le collaborateur de son frère bien-aimé dans les ordonnances grandioses de la peinture religieuse. Quand ce frère meurt si vite, le 21 mars 1864, c'est Paul Flandrin qui surmonte sa douleur pour achever seul l'acte de foi de Saint-Germain-des-Prés.

A l'antipode de ces œuvres moroses, il faut indiquer d'un trait les dessins militaires, les croquis sabrés, — charges de cavalerie ou charges d'atelier, — revues de Charles X saisies d'un coup de plume en plein décorum, en pleine fougue, scènes plaisantes dans les *osterie* des monts de la Sabine, à l'époque alerte de la « chasse aux motifs » : divertissements de la ligne, qui montrent que ces graves héritiers du style n'étaient pas les compagnons gourmés qu'on imagine, que l'esprit français ne perd jamais ses droits et que l'artiste d'hier était gai, si le peintre de demain paraît sérieux... Et ce petit vieillard, qui prolongeait gaiement son rêve presque séculaire en devisant, sous les doctes ombrages du Luxembourg, avec sa compagne vaillante, fille de son meilleur ami le paysagiste Alexandre Desgoffe, avait le droit de conclure sans emphase avec la foi du Poussin : *Et in Arcadia ego...*

RAYMOND BOUYER





L'EXPOSITION DE TURIN



Ce fut une surprise profonde dans les milieux artistiques, quand on apprit qu'une exposition internationale, exclusivement réservée aux arts décoratifs *modernes*, s'organisait à Turin pour l'année 1902. Le programme était formel : le jury refuserait impitoyablement toute imitation des styles anciens; seraient seules admises les œuvres révélant chez l'auteur un désir de création originale. Eh quoi! l'Italie, si docilement soumise aux formes et aux conceptions d'autrefois, la patrie du pastiche, la terre bénie des copistes, l'Italie se réveillait donc! Elle prenait une initiative qui eût semblé toute naturelle dans des milieux tels que Munich, Bruxelles, Glascow, Darmstadt, mais qui paraissait extraordinaire dans un centre en apparence hostile aux aspirations modernes! On ne se disait point que des savants comme Lombroso, Ferrero, Mosso, des artistes comme Leonardo Bistolfi, Davide Calandra, des critiques comme Enrico Thovez, Mantovani, constituaient à Turin une incomparable élite, capable des plus généreuses tentatives. On fut donc surpris et bientôt charmé de voir l'Italie, l'*alma mater* de la beauté plastique, encourager les efforts parfois discutables, souvent heureux, toujours méritoires, des artistes décidés à

renouveler les formes décoratives, — et qui plus est, — fournir à l'art décoratif moderne l'occasion de se manifester pour la première fois dans son universalité. L'Italie, gardienne des traditions vénérables, tendait la main à la jeune génération. Geste expressif et fécond! Souhaitons qu'il marque enfin, à l'aurore du xxe siècle, la naissance de ce «style nouveau»



D. Calandra. — Le Monument d'Amédée de Savoie.

tant souhaité; rendons hommage à l'éminent sculpteur Leonardo Bistolfi, au critique Enrico Thovez, qui furent le premier l'âme, le second le cerveau de l'Exposition, et félicitons tous ceux qui encouragèrent l'idée des promoteurs et la firent glorieusement triompher.

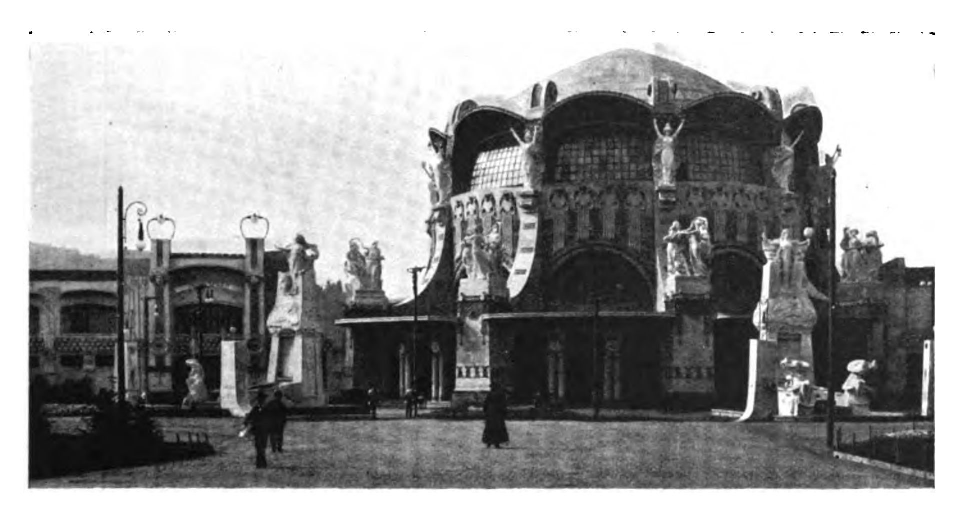
Conçue par des écrivains et des artistes indépendants, consacrée exclusivement aux œuvres que condamnent en général les milieux officiels, l'Exposition de Turin a pourtant obtenu le patronage de la famille royale. Le duc d'Aoste présidait le comité exécutif. De grandes fêtes ont été

célébrées pendant la semaine de l'inauguration ; le roi et la reine y assistaient. La veille de l'ouverture, la statue équestre d'Amédée de Savoie, élevée dans le parc du Valentino, à l'entrée de l'Exposition, fut découverte solennellement, en présence d'une foule énorme. Ce monument est l'œuvre du sculpteur Davide Calandra. Avec les émouvants poèmes de pierre de Leonardo Bistolfi, il affirme la renaissance définitive de la sculpture italienne. Davide Calandra a consacré dix ans de labeur assidu à cette composition gigantesque. Amédée de Savoie à cheval, brandissant son épée du geste héroïque qui provoqua l'admiration de ses troupes à l'assaut de Monte-Croce, surmonte un immense piédestal, où les pages mémorables de la maison de Savoie se déroulent en de magnifiques tableaux de bronze. Le mouvement de la monture est d'une hardiesse sans précédent. Le jour de l'inauguration, les toiles blanches restèrent un moment accrochées à la queue du cheval. Pour les détacher, dix hommes les tirèrent à eux de toutes leurs forces. L'étoffe céda. Mais, sous la pression, le cheval, maintenu seulement à son socle par les deux pattes de derrière, se mit à osciller d'une manière visible. Il y eut dans l'immense foule un moment d'émoi profond. Amédée de Savoie revivait sur son coursier dans la fougue de la jeunesse. Puis, en quelques secondes, la statue s'immobilisa. Son équilibre et son indestructibilité sont assurés à présent pour des siècles... La beauté dynamique, — si je puis dire, — des bas-reliefs n'est pas moins saisissante. Les savantes dégradations entre les figures en ronde-bosse et les parties centrales d'un relief presque imperceptible sont d'un effet très original. La sculpture moderne a produit peu de « morceaux » comparables à cette superbe masse de cavaliers médiévaux, — les grands ancêtres savoyards, — qui se détachent du flanc droit du monument, en un galop frénétique, palefrois éperdus, lances en arrêt, heaumes clos, et semblent jaillir de la matière comme une chevauchée de mystère, de mort et de folie triomphale...

Cette belle œuvre, dès l'entrée, signale l'intérêt artistique de l'Exposition. Les bâtiments ont été exécutés par l'architecte vénitien, M. d'Aronco. On y peut découvrir des imperfections. Mais M. d'Aronco, engagé au service de la Porte, n'est arrivé à Turin qu'au moment où le palais de l'Exposition était presque entièrement construit. Les entrepreneurs avaient dû se contenter de ses plans et dessins, et l'artiste vénitien se montra assez médio-

crement satisfait, lorsque, revenant de Constantinople, il arriva à Turin pour surveiller l'achèvement de son œuvre. Néanmoins l'originalité de M. d'Aronco se fait parfaitement sentir dans les grandes lignes architectoniques et dans la clarté des dispositions intérieures. Certaines sculptures des façades, — celles de M. Rubino entre autres, — sont charmantes, et l'ornementation élégante et gracieuse de la rotonde d'honneur fait oublier les quelques défauts de la décoration extérieure.

M. d'Aronco appartient à l'école des sécessionnistes viennois. Les



PAVILLON CENTRAL DE L'EXPOSITION.

deux grandes ailes qui flanquent le dôme central d'une courbe fort heureuse gardent un couronnement imperturbablement horizontal ; les murailles ont peu de saillie et de mouvement ; les thèmes décoratifs les plus répétés sont : des rectangles dorés et blancs disposés en damiers, des globes ovoïdes, des tiges de fer arrondies en cercle, où sont enfilées des sphères et des oves semblables à des grains de chapelet. Cette école architecturale a triomphé l'année dernière à Darmstadt ; elle caractérise la tendance austro-allemande de l'architecture et de l'art décoratif moderne ; elle cherche visiblement à codifier les trouvailles des novateurs, en quoi elle a grandement tort. Ses chefs sont les architectes Wagner, de Vienne ; Behrens, Christiaensens et Olbrich, de Darmstadt.

On s'imagine trop volontiers, en pays germanique, que ce groupe est le créateur du mouvement contemporain, le seul dépositaire des belles formes architecturales, le commencement et la fin de l'art décoratif d'aujourd'hui... Il s'en faut. J'ai signalé l'inquiétante tendance de cette école à régir l'invention ornementale. L'art moderne est intéressant surtout par la variété des efforts individuels, par la multiplicité de ses aspects imprévus. Il serait dangereux de refroidir le zèle des chercheurs isolés par une

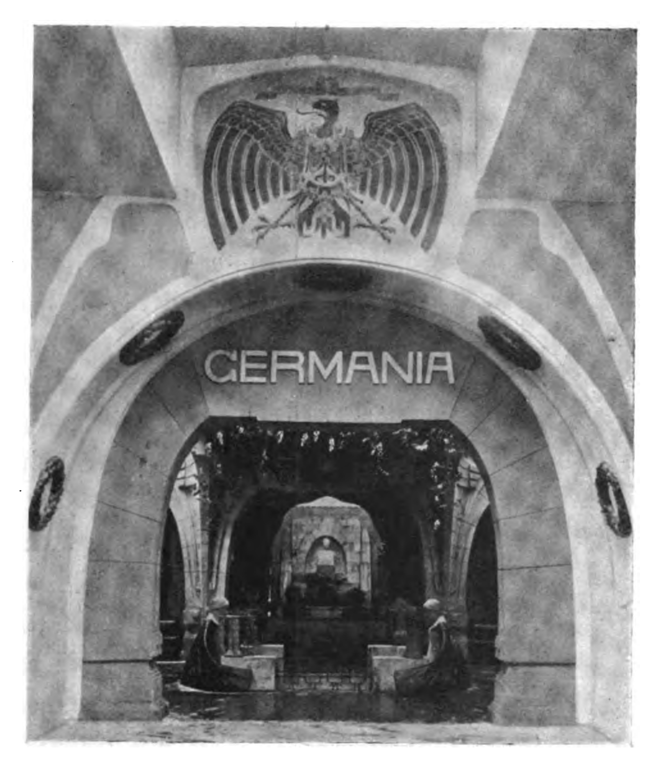


VAN DE VOORDE. — INTÉRIEUR GANTOIS.

systématisation prématurée et l'emploi monotone de quelques thèmes. La jeune génération n'est pas encore assez riche pour se permettre cet arrêt. En outre, ce n'est point en pays allemand qu'il faut chercher l'origine de ce que l'on est convenu d'appeler le « modern style », expression par laquelle on désigne pêle-mêle aujourd'hui de mauvais produits industriels et de belles œuvres d'art. Ce n'est point non plus en Angleterre, comme on le répète sans cesse ; il paraît que c'est à l'Écosse que nous devons la fameuse renaissance des « arts mineurs ».

De Glascow, le souci des décorations originales se transmit à Londres, où William Morris et quelques autres préraphaélites adoptèrent les aspi-

rations écossaises en les appliquant aux mobiliers et aux moindres détails de l'arrangement intérieur. Les essais des maîtres britanniques se reproduisirent ensuite sur le continent, où leurs premiers disciples furent deux Belges : MM. Van de Velde et Serrurier-Bovy. Mais les recherches de tous ces artistes ne portaient que sur les différents arts appliqués. Nul ne son-

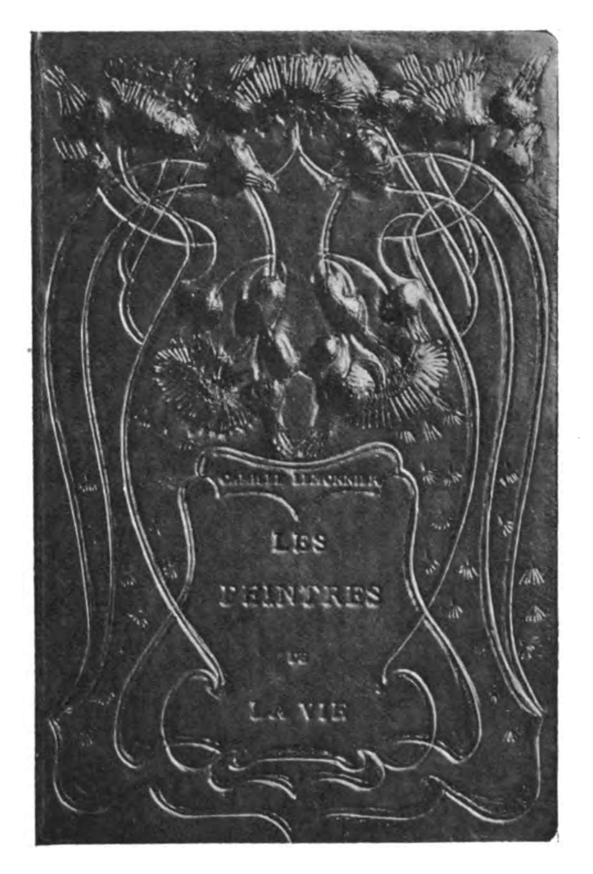


PAVILLON DE L'ALLEMAGNE.

geait que, pour obtenir une rénovation complète des arts industriels et décoratifs, il fallait avant tout créer une architecture moderne. Deux Belges encore, Horta et Hankar, eurent la gloire de signer les premières œuvres architecturales dont les formes s'inspirent des nécessités de notre époque et des nouveaux matériaux employés dans la construction. Hankar est mort avant d'avoir donné son entière mesure. Le talent d'Horta est en pleine maturité et son nom est aujourd'hui universellement connu.

Le style belge se manifesta avec éclat lors de l'Exposition coloniale

de Tervueren, à laquelle collaborèrent Van de Velde, Hankar, Hobé, Crespin. L'architecte viennois Wagner, connu jusqu'alors pour des travaux exclusivement classiques, traversait à cette époque la Belgique. Il visita le palais colonial de Tervueren, en loua la décoration avec enthousiasme. Quelques semaines plus tard, rentré en Autriche, il créait le style viennois... On sait, d'autre part, comment l'exemple des Belges fit naître des écoles architecturales en Hollande, en Finlande, en Danemark, et comment, hélas! les belles courbes d'Horta, triturées, allongées, maltraitées par d'indigents imitateurs, dotèrent Paris et le continent entier de l'horrifique « style ténia ».



Juliette Wytsmann.
Reliure en cuir repoussé.

Telle est, succinctement racontée, l'histoire de « l'art nouveau ». On ne m'en voudra pas de l'avoir esquissée dans ce compte rendu de la *première* exposition de l'art décoratif moderne.

Commençons donc notre visite par la section écossaise, puisque nous trouvons là les initiateurs. En vérité, l'exposition écossaise comprend exclusivement les deux intérieurs composés par M. et Mme Makintosch, organisateurs de la section, plus un ensemble d'objets exécutés par les élèves de l'école des Beaux-Arts de Glascow, excellemment dirigée par M. Newberry. M. et Mme Makintosch sont de fort jeunes artistes; je ne sais jusqu'à quel point ils s'inspirent des maîtres qui réveillèrent à Glascow le souci de la beauté décorative; je puis dire qu'ils connaissent les Japonais, dont

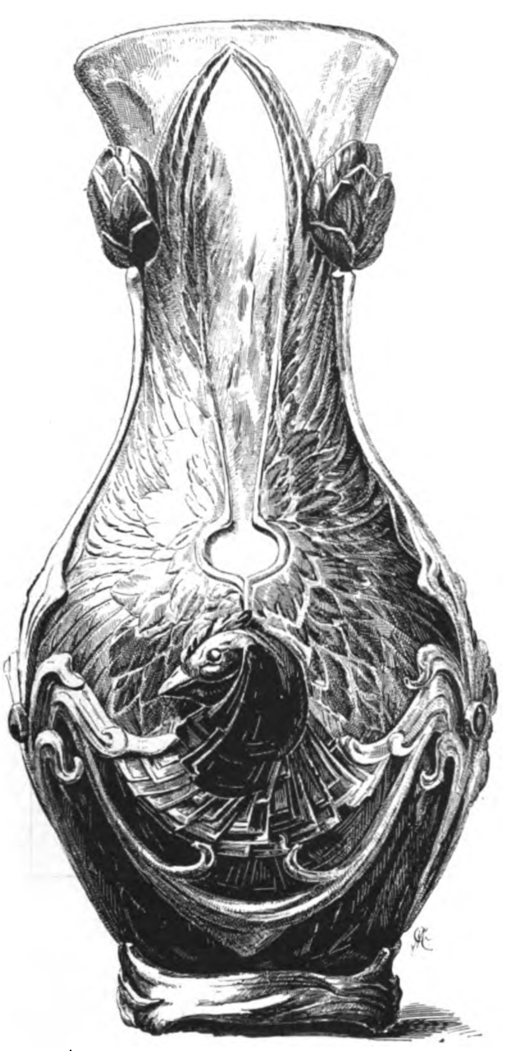
ils possèdent l'élégance, la sobriété, la séduction à la fois simple et raffinée. Mais ce japonisme, introduit dans des meubles européens, dans des appareils d'éclairage, dans des bas-reliefs, — Mme Makintosch expose de ravissantes compositions en «gesso duro» — ne laisse pas de produire parfois des effets singuliers et fait croire au paradoxe. Le jour de l'inauguration, quelques personnages de la suite royale, habitués sans doute aux intérieurs italiens du XVIIe siècle ou aux mobiliers somptueux et vulgaires de l'industrialisme contemporain, eurent toutes les peines du monde à ne pas éclater de rire, en contemplant la délicate *Chambre de la Rose*, composée par M. et Mme Makintosch. L'Exposition restant ouverte jusqu'au mois de novembre, l'Italie a le temps de se convertir à l'art nouveau...



PLUMET ET SELMERSHEIM.
BUFFET DE SALLE A MANGER.

Le comité turinois comptait sur une collaboration anglaise très importante, M. Walter Crane ayant accepté d'organiser cette section. M. Walter Crane est l'un des apôtres du mouvement moderne, mais il professe, si je ne me trompe, cette croyance que la régénération de l'art décoratif dépend des succès du socialisme. Sa personnalité a donc une couleur politique. C'est sans doute ce qui explique l'abstention de la plupart des artistes anglais. L'exposition anglaise se compose presque uniquement d'un envoi

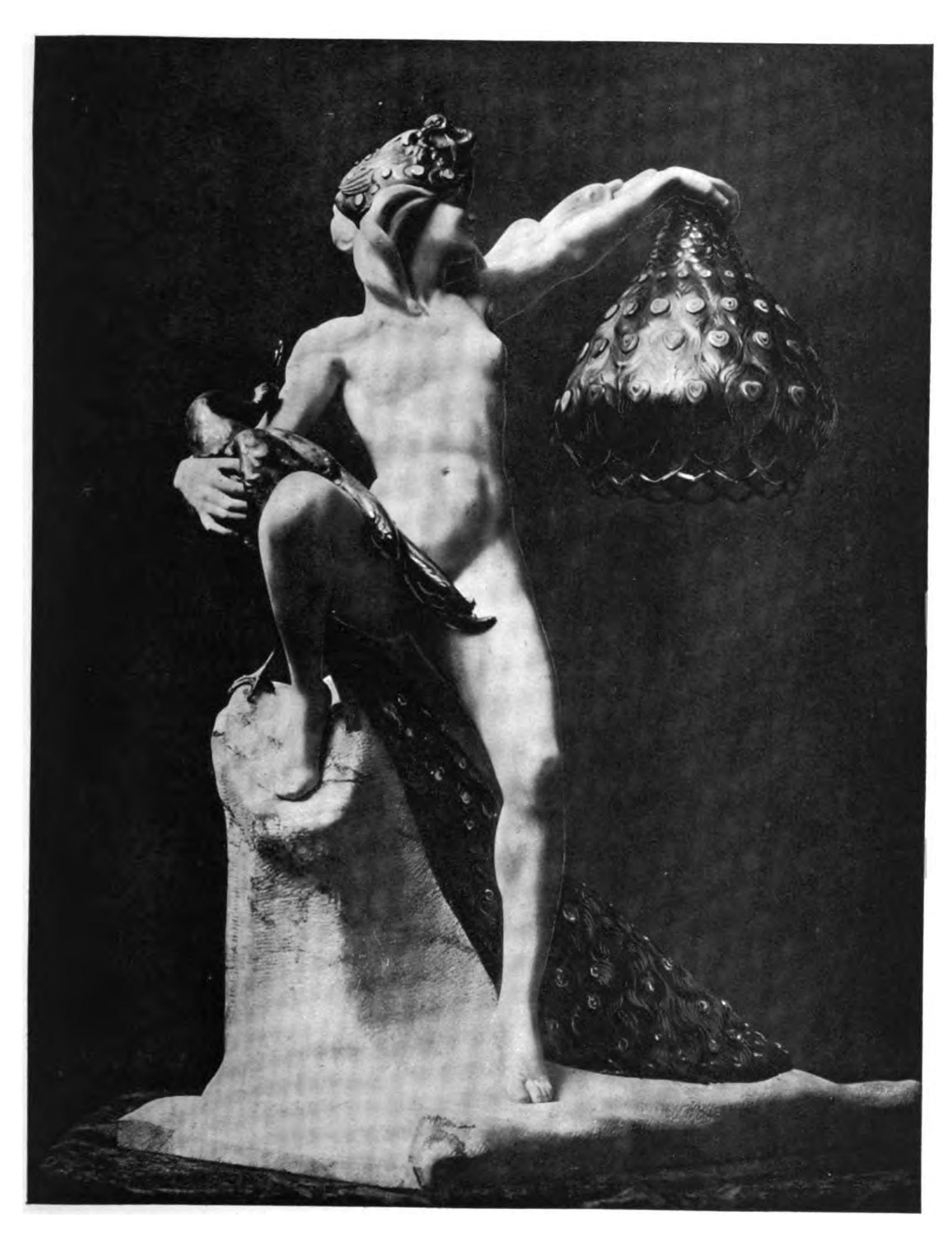
de M. Walter Crane ; cet envoi, il est vrai, est considérable et remplit une vaste salle. On y trouve des projets de papiers peints, de tapis, de broderies, les livres si remarquablement illustrés par M. Walter Crane dans le goût archaïsant des préraphaélites. La section se complète par deux tapisseries de Burne-Jones et de Brangwyn, et par une série d'objets exécutés par les membres de la société *Arts and Crafts*. Le public ne s'arrête guère dans la section anglaise ; il y doit juger l'effort des exposants d'après des projets, ce qui répugne à la foule. Les spécialistes seuls y trouveront donc de quoi exercer leur jugement. Il nous semble que la galerie anglaise s'écarte en cela du but indiqué par les promoteurs.



WOLFERS. — LES FAISANS
(Vase en cristal garni d'argent et d'opales).

Chargé de grouper les artistes belges, j'ai cru, pour ma part, qu'il importait avant tout de soumettre aux visiteurs des décors exécutés. Pour répandre le goût d'un art nouveau, montrons des œuvres, non des projets ; cela tombe sous le sens. Pour prouver l'excellence des nouvelles théories, il faut réaliser des intérieurs ; pour donner aux objets d'art appliqué toute leur valeur, ne les exhibons pas dans une vitrine d'exposition, plaçons-les dans un ensemble où ils joueront un rôle organique. La section belge se compose donc d'une série d'intérieurs, reliés, si je puis dire, par un « thème moral ». La pensée et l'art belges modernes y sont pleinement représentés.





Wolfers. — La fée au paon

(Lampe électrique, ivoire, émaux, opales, argent et vermeil).

Après l'entrée monumentale (architecte : M. Léon Govaerts), on pénètre dans le Salon du Livre (même architecte), où l'on peut consulter les journaux, les revues d'art de la Belgique, où deux grandes bibliothèques renferment les poèmes, les nouvelles, les romans de tous nos jeunes écrivains. C'est le petit *Temple de la Pensée*. Ce Salon du Livre est en élévation par rapport au reste de notre galerie et forme une sorte d'estrade d'où l'on contemple tous nos autres compartiments disposés en perspective profonde. Vient ensuite une salle d'auditions de conférences et concerts. Elle est l'œuvre de M. Horta. Les encadrements en bois rouges des fenêtres, les hautes étoffes jaunes tendues sur les murailles, les ferronneries délicates et les vitraux irisés des différentes arcatures, les meubles en sycomore et en frêne d'Amérique disposés ingénieusement dans le fond de la salle, font de cet ensemble une merveille de goût et de richesse. C'est en la voyant achevée que le sculpteur Bistolfi a bien voulu me dire : « Vous avez réalisé en Belgique ce que nous cherchons à obtenir depuis quatre ou cinq ans en Italie ».

Des deux côtés d'un large couloir, prolongé jusqu'à l'extrémité de la section, s'ouvrent des salles plus restreintes : deux intérieurs pittoresques de M. Hobé, rehaussés de belles frises où M. Wytsman a fixé la physionomie calme d'un canal flamand et le panorama grandiose et mélancolique de Bruges, la reine des Flandres ; puis un « studio » pour ouvrier d'art, composition exquise et très admirée de l'architecte Sneyers et du décorateur Crespin ; un compartiment gantois où l'excellent peintre Baertsoen a groupé dans un décor de l'architecte Van de Voorde les œuvres d'une douzaine d'artistes flamands ; puis deux compartiments qui arrêtent et fascinent tous les visiteurs, car on y admire la somptueuse argenterie, les émaux rares, les cristaux ciselés, les ivoires doux au regard, les bijoux précieux et poétiques de Ph. Wolfers ; puis encore des salles de dessins, d'affiches, de projets architecturaux ; enfin, pour finir, un grand salon consacré aux travaux des écoles d'art appliqué et dans lequel il est permis de constater à quel point l'esprit nouveau s'est introduit dans les établissements les plus officiels. Ce qui achève de séduire le visiteur de la section belge, c'est l'harmonie des teintes que l'on a réussi à conserver entre les différents compartiments. Ce résultat est dû à la volonté de l'architecte Horta. Le Salon du Livre, à l'entrée, est jaune pâle ; la salle d'auditions

monte vers un jaune plus vif; se succèdent ensuite des compartiments maintenus dans une gamme verte qui mène à la note tout à fait aiguë de la salle rouge du fond. Et je m'en voudrais de ne point, tout au moins, citer ici les noms des autres artistes qui ont contribué aux succès de notre galerie : les sculpteurs C. Meunier, Lagaë, Samuel, Van der Stappen, Charlier, de Vreese, Rousseau, Morren, F. et P. Dubois, Strymans, Braecke, Minne, Metdepinninghen, de Rudder, Herbays, Mlle Jenny Lorrain, Mme Voortman; les affichistes Cassiers, Meunier; les dessinateurs Titz, Combaz, Lynen; les peintres F. Khnopff, Fabry, G.-M. Stevens, Mlle Calais; les bijoutiers Van Strydonck, Feys, Mlle de Brouckère; le relieur P. Claessens; les verriers Evaldre, Baes; l'admirable brodeuse Mme de Rudder, qui expose deux compositions : le *Printemps* et l'*Été*, résultat de dix années de travail ininterrompu. Que les oubliés me pardonnent ! Et que les lecteurs de la *Revue* veuillent bien m'excuser aussi si j'ai parlé avec quelque immodestie de cette section belge qui m'occupa pendant un an et que je ne saurais décrire sans partialité....

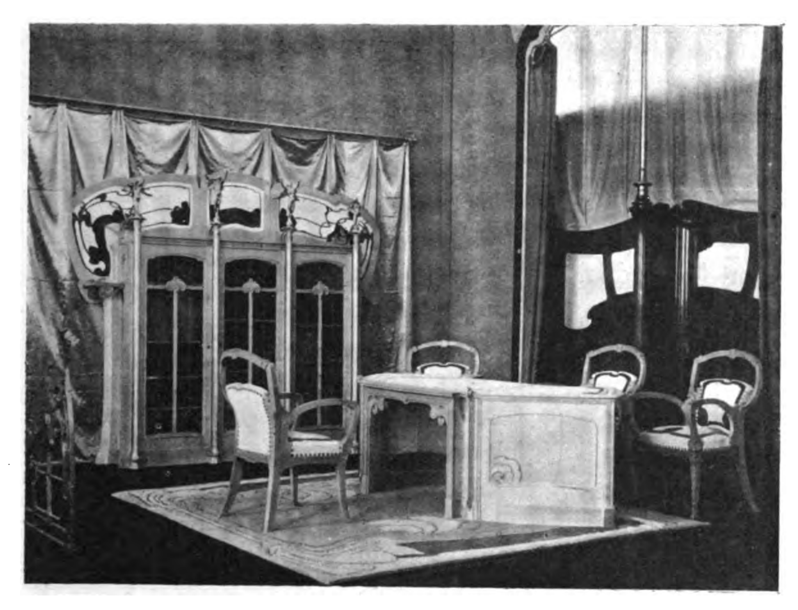


BRATEAU. — SERVICE A BIÈRE EN ÉTAIN.

Les petits pays se distinguent particulièrement à Turin. La section hollandaise est charmante, et si elle ne révèle point une grande variété d'imagination décorative, elle séduit au premier coup d'œil par le soin de tous les détails, le bel effet de l'ensemble, l'aspect caractéristique et franchement hollandais des différents intérieurs. Un large emplacement est réservé aux céramistes, dont les travaux remarquables nous étaient connus depuis l'Exposition de 1900. On ne saurait assez féliciter l'organisateur, M. Suttermann, pour l'art avec lequel il a créé l'atmosphère bien locale de sa section. Il n'y a pas à se tromper sur l'origine des œuvres et des objets exposés; ils viennent des Pays-Bas. Ces intérieurs nous transportent en Frise et en Zélande. La race, les mœurs, l'aspect d'un coin de terre

déterminé, s'évoquent devant ces ensembles frais et nets. Les artistes hollandais, tout en créant des œuvres modernes, restent... hollandais. Je ne sais pas de meilleur éloge à leur adresser.

Les Allemands aussi restent bien allemands. Mais tout de même ici on souhaiterait quelque atténuation à cette fidélité de race. La section allemande est la plus riche. L'empereur, les différents gouvernements, les municipalités, les particuliers, ont tous et toutes accordé de généreux



HORTA. — SALON-BUREAU EN SYCOMORE POLI ET CUIR.

subsides. Chaque province a envoyé un ou plusieurs délégués. Outre les intérieurs innombrables dessinés par les principaux architectes de l'empire, on a multiplié les salles lambrissées de sombres céramiques où grimacent des gnômes de grès, les grands halls où pleurent des fontaines entourées d'ifs funéraires et de citronniers mélancoliques. Ces effets de verdure ne fournissent que de vagues indications sur les progrès de l'art moderne. La salle d'entrée est l'œuvre de M. Behrens. Elle affecte des allures d'hypogée égyptien, encore accentuées par la présence de deux grandes figures hiératiques, — très intéressantes d'ailleurs, — qui surplombent une vasque de leurs silhouettes pharaoniques. La section allemande

n'était point achevé trois semaines après l'ouverture et je me garderai bien de porter un jugement définitif sur ce luxueux et dédalique ensemble. Quelques-uns des intérieurs visibles au moment où je quittai Turin méritent d'ailleurs une attention sérieuse et admirative. Je signalerai l'appartement de M. von Berlepsch, l'intérieur de M. Behrens, les meubles ravissants du jeune architecte Olbrich, directeur du compartiment hessois. M. Olbrich est l'un des représentants les plus célèbres de l'architecture moderne. Il n'a point trente ans. Le grand-duc de Hesse lui témoigne une affection efficace. Il me semble assurément l'un des maîtres les plus doués du jeune groupe austro-allemand. Or, on m'assure que les autres chefs de l'école nient son originalité et le trouvent peu digne de figurer à leur côté. A voir le nombre des exposants allemands, l'importance de leurs envois, on suppose à première vue une entente et une cohésion extraordinaires entre tous les artistes. Mais ici comme ailleurs, la jalousie, l'envie, ne perdent point leurs droits. Sous ce rapport, les principaux représentants de l'art décoratif moderne sont enfoncés jusqu'au cou dans l'imitation des générations défuntes...

Je me vois forcé, faute de place, de signaler brièvement les expositions de l'Autriche, de la Hongrie, de la Suède, du Japon, des États-Unis, de la France, de l'Italie. L'Autriche a fait construire un pavillon spécial, mais les sécessionnistes viennois n'étant point représentés, on n'y peut voir qu'un assez médiocre étalage de produits industriels. La Hongrie est installée luxueusement; j'y ai remarqué de beaux bijoux et des tapis curieux. La Suède montre des céramiques et des verres remarquables dans un décor très harmonieux, composé par l'architecte Boberg. Le Japon, hélas! n'a point les belles étoffes brodées qui nous émerveillèrent en 1900. La galerie des États-Unis s'illumine des vitraux incomparables de Tiffany. La France? mon Dieu! j'aimerais volontiers n'en rien dire. Les journaux quotidiens vous ont déjà appris qu'elle est pauvrement représentée à Turin. Tant pis. On attendait de la France une haute leçon de goût. Elle pouvait la donner. Elle seule peut régler et pondérer l'imagination, parfois téméraire et singulière, des modernes ouvriers d'art. Son abstention est tout à fait regrettable, et ce n'est pas ici le moment d'en chercher les raisons. Toutefois, il serait injuste de ne point signaler la présence à Turin des œuvres de Rodin, Besnard, Plumet, Majorelle, Daum, Charpentier,

Lalique, Bigot. Voilà quelques noms et des plus notoires. L'Italie enfin? Elle est la dernière admise au temple. Elle déploie un zèle touchant de néophyte. Elle est parvenue à remplir un emplacement considérable (décoré d'une manière charmante par M. d'Aronco) où l'on remarque, à côté du plus baroque modern-style, les œuvres discutables, mais vigoureuses, de M. Bugatti, les meubles de M. Quarti, les céramiques florentines, les vitraux de Beltrami, le compartiment de l'*Æmilia-Ars*. Il faut faire crédit à l'Italie. Elle débute dans l'art nouveau, et ses débuts promettent. Et puis cette dernière venue a eu l'idée hardie d'organiser l'exposition, et grâce à quelques Turinois enthousiastes, cette exposition tendancieuse et juvénile, faite par conséquent pour déplaire au monde officiel, est debout et triomphe en dépit des obstacles matériels, des prévisions pessimistes et des fines ironies.

H. FIÉRENS-GEVAERT





LES ARTS DANS LA MAISON DE CONDÉ[1]

(TROISIÈME PARTIE)

LOUIS-JOSEPH, PRINCE DE CONDÉ

I

Louis-Joseph de Bourbon-Condé n'avait que quatre ans à la mort de son père, et fut élevé sous la tutelle de son oncle, le comte de Charolais. Celui-ci géra la fortune de l'enfant en administrateur émérite, et paraît n'avoir eu d'autre ambition que de mettre les maisons et domaines en parfait état, écartant les travaux de luxe, se bornant à l'entretien et aux réparations. Pendant treize ans, de 1740 à 1753, son œuvre à Chantilly fut très considérable : nettoyage et revêtissement de tous les canaux et étangs, transformation des ponts de bois en ponts de pierre, des clôtures de bois en murs et grilles de fer, remplacement des conduites d'eau, dont beaucoup étaient encore en bois, par des tuyaux de fer, création de routes dans la forêt, etc. Dans le parc, signalons l'abattage « des deux allées couvertes du grand parterre, qui étaient sur le retour, et que Son Altesse Sérénissime a fait replanter » (1740), la réfection du pont du Roi, la construction des ponts des Bois-Verts (1745), des trois ponts du coude de Vineuil, dont un en pont-levis avec portique (1746), la pose de toutes les grilles des loges et cours de la Ménagerie (1746 à 1752), la construction en pierre et dalles du pont de la

1. Voir la *Revue :* tome VII, p. 217; tome IX, p. 69 et 133; tome X, p. 123 et 175, et tome XI, p. 117 et 199.

Volière, qui était en bois et menaçait ruine (1749), du pont de dalles entre le rez-de-chaussée du petit château et les voûtes du grand (1750), la reconstruction du pont d'entrée du petit château, du grand escalier dans le grand château, du mur de terrasse en portiques au-dessus de l'étang du Serrurier (1751), du grand degré de la terrasse, « dont toute la partie inférieure a été refaite à neuf » (1752), etc. Sans doute, tous ces travaux ne relèvent guère de l'art; mais, en remettant à son neveu le domaine de Chantilly dans un admirable état, le comte de Charolais permettait au jeune prince d'avoir les coudées franches pour continuer les traditions artistiques de sa maison.



VANGELISTI. — LE DUC DE BOURBON.

Le 3 mai 1753, le prince de Condé épousa Charlotte-Élisabeth-Godefride de Rohan-Soubise. Le splendide cortège qui sortit ce jour-là de l'hôtel de Condé souleva l'admiration du public. Les deux principaux carrosses avaient été ornés par Jean Bethon et Charles-André Tremblin, peintres aux Gobelins, et les autres par le peintre ordinaire des équipages de la maison de Condé, Jacques-Nicolas Girardin, directeur de l'Académie de Saint-Luc[1]. Les sculptures du train des équipages étaient l'œuvre de Van Nerven. Nattier exécuta aussitôt le portrait du jeune prince, « de quatre pieds et demi de haut sur trois pieds et demi de large », et reçut pour ce travail la somme de 2.400 livres. Le même prix lui fut payé, l'année suivante (1754), pour le portrait en pied de la princesse de Condé (ce portrait est conservé à Chantilly); Coquelet en fit deux copies, et Heilmann[2] cinq, à 144 livres

1. Girardin, né en 1724, mourut le 5 mai 1760, en sa maison de la rue de Sèvres, laissant une veuve, Geneviève-Ursule Bachelet, et quatre enfants de neuf à trois ans. La veuve se remaria en 1762 avec un certain Bazire. Après la mort de Girardin, les peintres des équipages du prince de Condé furent Tremblin et Vincent.

2. Jean-Gaspard Heilmann, né à Mulhouse en 1718, élève de Doggeler, travailla d'abord pour l'évêque de Bâle, puis se rendit à Rome, où il fut protégé par l'ambassadeur de France, le cardinal de Tencin, qui l'emmena à Paris en 1742. Ses portraits y eurent un si grand succès, qu'il dut y consacrer tout son temps et renoncer aux tableaux d'histoire. Il mourut en 1760.

chacune. Les peintres en miniature furent aussi appelés à reproduire les traits des jeunes et charmants époux. Penel reçut 576 livres pour trois portraits de la princesse; Welper [1], 3.888 livres pour dix-huit portraits, tant du prince que de la princesse; il en fit d'autres les années suivantes. En 1775 encore, il faisait le portrait du duc de Bourbon. Lefebvre le jeune fournit « quatre portraits en bracelet » en 1754, payés 762 livres. Quelques années plus tard (1761), il fit un autre portrait du prince en miniature, et son frère, « Lefebvre l'aîné, peintre du roi au pastel », reçut 408 livres « pour deux portraits de Son Altesse Sérénissime par luy faits les 22 avril et 15 mai 1761 ». Il est regrettable que de tant de portraits il en reste si peu : les œuvres que nous allons citer n'ont pas eu plus de bonheur.

En 1757, Wialy [2] reçut 3.000 livres « pour le portrait de Madame la Princesse en pèlerine, huit copies, et un portrait en miniature ». En cette même année, le prince eut recours au pinceau d'un jeune artiste dont le talent était plein de promesses : François-Hubert Drouais, né en 1727, venait d'être agréé à l'Académie royale de peinture, dont son père était membre. Il réunit sur une même toile les effigies du prince et de la princesse, costumés en jardinier et jardinière, et ce tableau, qu'il exposa au Salon, lui fut payé 1.200 livres. D'autres portraits de Leurs Altesses furent exécutés par lui en 1759 et 1760. La demoiselle Hébert fut la dernière à reproduire les traits de Charlotte de Rohan-Soubise, qui mourut le 5 mars 1760, enlevée par un mal foudroyant, laissant deux jeunes enfants de quatre et trois ans, le duc de Bourbon (Louis-Henri-Joseph) et la princesse Louise, dont les portraits en cire venaient d'être faits par Houdard. Les peintres ordinaires de la maison furent alors Pierre-Robert Tremblin et son fils.

A la fin de l'année 1762, au retour de la campagne où deux des rares succès de la guerre de Sept Ans avaient été dus à la valeur du prince de Condé, celui-ci, au cours d'une visite chez le duc d'Orléans, fut rapidement portraituré par Louis Carrogis de Carmontelle, « lecteur » du duc de Chartres; ce dessin, relevé d'aquarelle, où le peintre-amateur n'a pas manqué d'ajouter les lauriers de Grüningen et de Johannisberg, est aujourd'hui conservé au Musée Condé avec 483 autres portraits de Carmontelle [3]. En 1763, nous voyons le prince donner sa confiance à Bernard Lenoir [4], qui devait la conserver longtemps. De 1763 à 1777, Lenoir fit un grand nombre de portraits du prince de Condé et de ses enfants; il ne faisait souvent que se répéter, il faut bien le dire, car le prince demandait sans cesse des copies de son portrait pour les offrir à ses amis. Lenoir exposa au Salon de 1774 les portraits du duc et de la duchesse de Bourbon, au pastel : ils ont été gravés par Lebeau, et celui du prince de Condé par Cathelin.

C'est à un peintre allemand nommé Quadal que le prince confia le soin de le représenter à cheval. Quadal reçut 1.800 livres en 1770 pour « deux tableaux repré-

1. Jean-Daniel Welper, « peintre du roi et du prince de Condé », mourut en 1789, âgé de soixante ans environ.

2. Louis-René Wialy, « peintre du roi », membre de l'Académie de Saint-Luc, mourut en 1770.

3. M. Gruyer, de l'Académie des Beaux-Arts, a récemment publié le catalogue de cette intéressante collection en un volume in-4°, orné de quarante héliogravures. Paris, Plon, 1901.

4. Né à Paris en 1729, membre de l'Académie de Saint-Luc, professeur de dessin à l'école de Besançon, Bernard Lenoir fut agréé, le 27 mars 1779, par l'Académie royale de Peinture, mais ne chercha pas à être reçu. Il mourut en 1789.


ROHAN-SOUBISE
1737-1760



JEAN-MARC NATTIER. — LA PRINCESSE DE CONDÉ (1754).

sentant Son Altesse Sérénissime à cheval, et un autre représentant un cheval ». Le prince lui avait déjà commandé, en 1767, un tableau « représentant le cheval le Capitaine, conduit par un palefrenier ». Un autre artiste étranger, Vincenzo Vangelisti, dessina et grava, vers la même époque, le portrait du prince de Condé et celui de son fils.

Lorsque le duc de Bourbon épousa (1770) Louise-Marie-Thérèse-Bathilde d'Orléans, le miniaturiste Melly fut chargé de faire les portraits des jeunes princes ; chacun lui fut payé 576 livres. Alors aussi furent exécutés deux beaux médaillons de bronze doré qui donnent les effigies du duc et de la duchesse ; ces médaillons, dont l'auteur est inconnu, font partie des collections du Musée Condé, ainsi qu'un portrait en miniature du prince de Condé, par Bouchard, et quatre miniatures anonymes qui représentent le prince et la princesse de Condé, le duc et la duchesse de Bourbon ; il faut sans doute en chercher l'auteur ou les auteurs parmi les artistes dont nous citons les noms.'

En 1783, Frédéric Dubois reçut 2.280 livres pour deux tableaux et des portraits du prince de Condé[1]. En 1784 et 1785, nous rencontrons souvent le nom du célèbre miniaturiste Augustin[2] ; en 1787, celui de Perrin, aussi peintre en miniature. Enfin, le dernier peintre du prince de Condé avant la Révolution paraît avoir été Jean-Jacques Boileau[3], auquel le prince commanda aussi des tableaux de chasse. Nous ne pouvons quitter les portraitistes sans signaler un très beau portrait du duc d'Enghien, placé par M. le duc d'Aumale dans l'antichambre du grand appartement de Chantilly. Ce portrait, qui n'est pas signé, a été peint vers 1788, et représente le jeune prince portant l'habit de chasse de Chantilly. Une charmante gravure contemporaine, rehaussée de couleurs, ne donne ni le nom du peintre, ni même celui du graveur.

Grand bâtisseur comme ses ancêtres, le prince de Condé hérita de leurs goûts éclairés et surtout de leur passion pour Chantilly. Il semblait que ce beau lieu eût épuisé les ressources de l'art ; cependant le nouveau seigneur réussira à l'embellir encore : sous son impulsion, Chantilly atteindra l'apogée de la splendeur. Concurremment aux travaux de Chantilly, la construction du palais Bourbon, à Paris, ouvre un vaste champ aux artistes de tout genre ; pendant vingt-cinq ans, cette immense entreprise engloutira des sommes énormes et risquera de faire sombrer la fortune des Condé.

CHANTILLY

Le premier peintre employé par le prince à Chantilly fut Philippe-Jacques de Loutherbourg, peintre de paysages et de batailles, agréé à l'Académie royale le 23 juin 1763 et reçu le 22 août 1767. En 1765, il exécuta pour Chantilly un grand tableau

1. Frédéric Dubois, dont nous retrouverons plus loin le nom, avait exposé en 1780, au Salon de la Correspondance, le portrait du jeune prince de Craon. Il continua d'exposer de 1790 à 1804.

2. Jean-Baptiste-Jacques Augustin, né à Saint-Dié en 1759, mourut du choléra à Paris le 13 avril 1832.

3. Né à Paris en 1757, second prix de peinture en 1780, Jean-Jacques était sans doute le fils du peintre François-Jacques Boileau, né en 1720, mort en 1785.

représentant *le Rendez-vous de chasse du cerf à la Table*. La Table est un vaste rond-point de la forêt de Chantilly, auquel aboutissent plusieurs routes, et dont le centre est occupé par une énorme table de pierre ; là se faisait toujours (alors comme aujourd'hui) l'assemblée de la chasse le jour de la Saint-Hubert ; un déjeuner était servi aux princes et à leur compagnie sur la table de pierre, recouverte d'un pavillon. Loutherbourg reçut 4.800 livres pour son travail ; le cadre, en bois de chêne sculpté et doré, fut payé 900 livres au sculpteur Maria. L'arrivée du tableau à Chantilly est signalée à la date du 3 juillet 1765 dans le *Journal* de Jacques Toudouze, lieutenant des chasses du prince de Condé : « Le premier tableau des chasses peint par Loutherbourg est arrivé à Chantilly et posé dans la salle à manger. Ce tableau représente l'assemblée de la chasse du cerf à la Table ». Les premiers mots de cette mention semblent indiquer que l'artiste devait peindre d'autres tableaux de chasse pour Chantilly. Il n'avait alors que vingt-cinq ans. Ses débuts avaient été brillants, et son talent lui acquit une rapide renommée en France et à l'étranger. Dès 1773, on le voit établi en Angleterre, où il mourut quarante ans plus tard, en 1813.

Des artistes du talent de Loutherbourg ne travaillaient pour le prince de Condé qu'à titre occasionnel. Le véritable peintre de chasses de Chantilly fut alors un artiste d'ordre secondaire sans doute, mais dont nous ne pouvons apprécier le talent, les tableaux qu'il exécuta pour Chantilly ayant disparu. Jean-François Perdrix était entré au service du prince de Condé le 1er septembre 1764, en qualité de peintre des chasses ; il figurait sur l'état de la vénerie pour une somme annuelle de 900 livres, qui lui donnait droit à une pension ; ses travaux lui étaient payés à part. Nous ne mentionnerons que les quatre principaux tableaux de Perdrix, conservés à Chantilly jusqu'à la Révolution :

1° *Rendez-vous de chasse du prince héréditaire de Brunswick à la Table*. Le prince de Brunswick, celui-là même qui, en 1792, se verra arrêté à Valmy par les soldats de la République, avait été notre plus redoutable adversaire pendant la guerre de Sept Ans. La paix conclue, il vint à Paris, et rencontra partout le plus flatteur accueil. Ceux qu'il avait battus ne songèrent qu'à honorer son courage et ses talents militaires. Le prince de Condé voulut l'avoir à Chantilly, et l'y retint du 7 au 12 mai 1766. La journée du 9 fut consacrée à la chasse du cerf. Le rendez-vous était à la Table. « Les dames ont déjeuné sur la grande table ; il y avait huit petites tables pour les seigneurs. Après le déjeuner, on a monté à cheval et en cabriolet pour aller attaquer un cerf, quatrième tête, au Mira ; il a été pris à l'étang neuf des étangs de Comelle. Il y avait un monde considérable de toute espèce : toutes les routes de la forêt ainsi que la Table en étaient remplies... Vers les huit heures du soir, on a fait la curée aux flambeaux dans la cour du château[1] ».

2° *Chasse en traîneaux d'un cerf attaqué dans le grand parc de Chantilly et pris dans le haha du Vertugadin, le 21 janvier 1767*. Ce jour-là, écrit Toudouze, « Son Altesse Sérénissime arriva de Paris au château vers midi avec Mgr le comte de La Marche et compagnie pour dîner. On partit ensuite en traîneaux pour chasser le cerf dans le grand parc d'Apremont. Il y avait deux piqueurs, chacun dans son traîneau, le reste des piqueurs et valets de chiens étant à pied. On a attaqué, dans la Basse-Pommeraye, un

1. *Journal* de Toudouze.

cerf à nez blanc, quatrième tête, qui a été pris au haha du Vertugadin après une heure et demie de chasse ».

3° *Chasse d'un cerf pris sous la grande cascade de Chantilly.* Cette chasse eut lieu le 20 octobre 1771. Le cerf avait été attaqué dans la forêt du Lys : il fut pris dans le canal Saint-Jean, au bas des grandes cascades, en présence de la duchesse de Bourbon.



B. Lenoir. — La duchesse de Bourbon.

4° *Curée du cerf aux étangs de Comelle, le 3 novembre 1771.* C'était le jour de la Saint-Hubert, et voici comment fut remplie cette journée : « Rendez-vous à la Table, où Leurs Altesses Sérénissimes et compagnie ont déjeuné sous un cabinet de verdure. Son Altesse Sérénissime a fait attaquer au crochet de Coye un cerf dix cors, qui a été pris à la Troublerie. Son Altesse Sérénissime a fait attaquer au rû de Suze un second cerf dix cors, qui a été pris à l'étang de la Loge de Viarmes. Son Altesse Sérénissime a fait faire curée du second cerf, où il y avait un monde considérable. Après leur souper, Leurs Altesses Sérénissimes et compagnie ont été au bal, tous masqués, chez Mme Hénin à Saint-Firmin, et y ont dansé depuis onze heures jusqu'à minuit et demi[1] ». La compagnie était nombreuse ;

1. *Journal* de Toudouze.

outre les dames, on remarquait: MM. d'Amezaga, de La Vaupalière, d'Osmond, de Chamborant, de La Blinays, de Franclieu, d'Auteuil, etc.

Le Musée Condé conserve un grand dessin au bistre, qui représente l'*Hallali d'un daim dans les carrières de Comelle, le 4 avril 1774*. Je ne vois que Perdrix à qui on puisse l'attribuer. En 1787, le prince de Condé confia à son peintre de chasses la direction de l'école gratuite de dessin qu'il avait fondée à Chantilly. Perdrix figura sur les états du personnel de la vénerie jusqu'en février 1791; il ne paraît pas sur l'état du mois de mai suivant, le dernier qui ait été dressé avant la liquidation qu'imposaient les circonstances. Il avait embrassé avec ardeur les principes de la Révolution; son zèle le fit désigner par le district de Senlis pour l'estimation des collections artistiques de Chantilly et d'autres châteaux. En brumaire an II, Moreau et Puthod, membres de la commission des Monuments, furent envoyés de Paris à Chantilly pour examiner les collections qui s'y trouvaient encore. Puthod y prolongea son séjour; un de ses rapports, aujourd'hui conservé dans les archives du Musée Condé, critique violemment les opérations de Perdrix et montre assez de mépris pour sa personne: « Qu'est-ce qui a fait tout cela, conclut Puthod? Moreau, qui se laisse abuser par Perdrix, « fin merle », comme on l'appelle ici; Perdrix, qui fait enfermer ici ses bienfaiteurs en qualité de président du comité de surveillance; Perdrix, que j'ai cessé de voir depuis que je l'ai connu et apprécié. » Lorsque le château fut converti en prison et reçut les suspects du département de l'Oise, Perdrix en fut un moment le gardien en chef et se distingua dans ses nouvelles fonctions par sa brutalité. Il mourut paisiblement chez lui, à Chantilly, le 26 mai 1809, âgé de soixante-treize ans.



B. Lenoir. — Le prince de Condé.

Un artiste plus connu que Perdrix et doué d'un grand talent, Jean-Baptiste Le Paon, peintre de batailles, reçut du prince de Condé d'importantes commandes. Les

principales concernaient la décoration du palais Bourbon (j'en parlerai plus loin), mais Le Paon travailla aussi pour Chantilly, et son nom paraît souvent dans les comptes. Le catalogue de son œuvre comprend « un grand dessin au bistre et à l'encre de Chine, représentant la chasse du roi de Danemark dans la forêt de Chantilly, le 29 novembre 1768 ». Le roi, arrivé à Chantilly le 28 au soir, avait été reçu par le prince de Condé, les ducs d'Orléans et de Chartres et une nombreuse compagnie. On lui donna l'opéra et la comédie, et la journée du lendemain fut consacrée à la chasse du cerf. Un daguet, attaqué au Héquet, fut pris aux étangs. L'assistance était brillante, et Toudouze écrit qu'il y eut alors au château, outre un nombreux service, cent soixante-huit maîtres, tant seigneurs que dames.



Le duc d'Enghien en 1788.

Le 14 août 1779, Le Paon reçut 1.620 livres « pour un tableau et un dessin faits pour le service de Son Altesse Sérénissime à Chantilly en 1779 ». Le registre des comptes ne donne pas d'autres détails; il s'agit probablement d'un tableau de chasse. Trois ans plus tard, nous retrouvons Le Paon à Chantilly; il y assiste aux fêtes données par le prince de Condé au comte du Nord, le futur czar Paul Ier. Le 12 juin 1782, « chasse du cerf dans le grand parc; rendez-vous au poteau du Rond, où se sont rendus Leurs Altesses Sérénissimes, M. et Mme la comtesse du Nord, et une nombreuse compagnie de seigneurs et dames. Son Altesse Sérénissime a fait attaquer au Boquet de Vineuil une troisième tête, qui a été prise dans le grand canal, vis-à-vis la Ménagerie, après s'être fait chasser dans tout le parc, ayant passé par la grille du grand haha du Vertugadin »[1]. Le comte du Nord prit tant de plaisir à cette chasse que le prince de Condé voulut qu'il en gardât le souvenir, et Le Paon fut chargé de fixer sur la toile le dernier épisode de la chasse, au moment où le cerf bat l'eau, les chiens le suivant à la nage, les piqueurs dans des barques, au

1. *Journal* de Toudouze.

grand plaisir des princes, seigneurs et dames qui sont à cheval ou en carrosse, et du nombreux populaire qui couvre les rives du canal. Le Paon reçut 6.480 livres en trois fois, du 15 août 1783 au 17 janvier 1785. Le tableau fut aussitôt envoyé en Russie, et le grand-duc Paul remercia le prince de Condé par une lettre datée du 20 septembre 1785 et conservée dans les archives du Musée Condé. Ce tableau est toujours à Saint-Pétersbourg. En 1884, le grand-duc Wladimir, qui, à un siècle d'intervalle, trouvait à Chantilly le même accueil que le grand-duc Paul, fit exécuter une copie du tableau de Le Paon et l'offrit à M. le duc d'Aumale. Le Paon mourut le 17 mai 1785. Un an après, 23 mai 1786, sa veuve, Marguerite-Cécile Doisy, reçut du prince de Condé 2.400 livres « pour un tableau de chasse commencé par feu son mari à Chantilly, et des dessins vendus à Son Altesse Sérénissime en 1786 ».

Nous ne pouvons que citer, sans connaître leurs travaux, les peintres suivants : la dame Godefroy, qui reçoit en 1770 un acompte de 300 livres « sur ses ouvrages en tableaux » ; le sieur Beaufort, « 608 livres pour dessus de porte dans la chambre à coucher de Mgr le duc de Bourbon, en 1770 [1] » ; Jean-Baptiste Huet, qui fournit, en 1785, un tableau de chasse payé 792 livres. Mais le Musée Condé conserve trois tableaux intéressants, exécutés pour Chantilly : deux grandes vues de Chantilly, prises l'une de la pelouse et l'autre du Vertugadin, peintes sur bois, en 1781, par le peintre flamand Henri de Cort, et payées 10.000 livres, et un grand tableau de chasse, qui est loin d'être une œuvre d'art remarquable, mais qui est intéressant pour l'histoire de Chantilly.

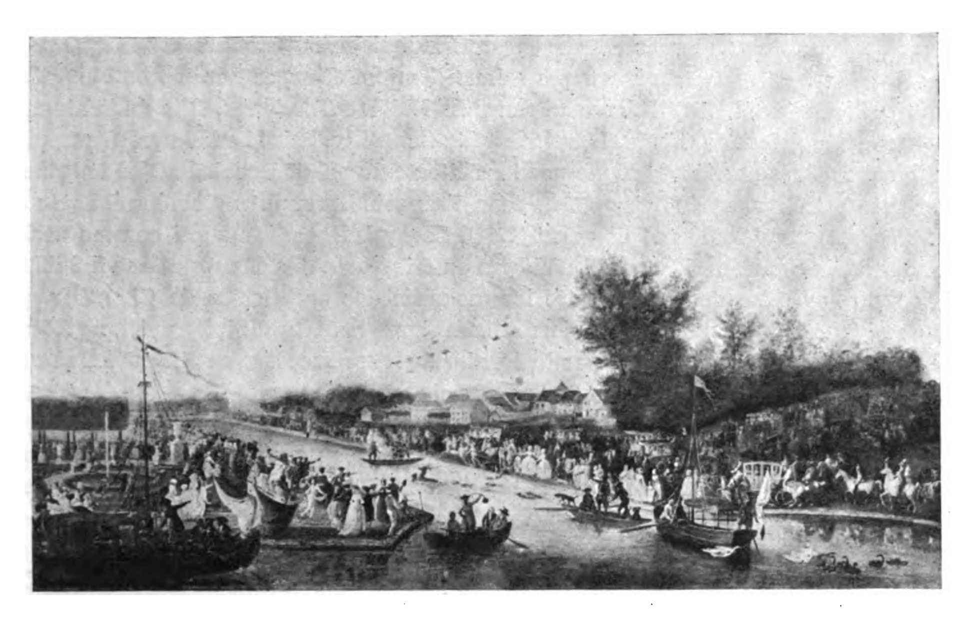
Avant la Révolution, dans la salle de billard du « grand appartement » (rez-de-chaussée du grand château), se trouvait, faisant face au tableau de Loutherbourg dont nous avons parlé, « un grand tableau de Dubois, représentant une chasse extraordinaire d'un cerf qui fut pris dans la cour du chenil à Chantilly ; on y voit une grande variété de figures et de costumes, et des fenêtres remplies de monde [2] ». Nous avons déjà rencontré le nom de Frédéric Dubois. Je relève dans le compte de l'année 1781 : « Au sieur Dubois, peintre, 480 livres, pour un des grands tableaux du billard à Chantilly en 1780. » Nous avons donc l'état-civil de cette peinture, aujourd'hui placée à Chantilly, dans le vestibule du petit château, en face de la copie du tableau de Le Paon. L'épisode que retrace la peinture de Dubois est relaté à la date du 13 septembre 1776 dans le *Journal* de Toudouze : « Monseigneur le Duc avait fait le bois le matin et avait détourné un cerf dix cors, qui a été attaqué près du carrefour de Sylvie, a traversé la pelouse, a sauté dans un petit jardin des maisons de la pelouse, dont il est ressorti, et est venu se faire prendre dans le bassin des Chenils. » Le prince de Condé voulut que le souvenir de cette chasse fût conservé par la sculpture aussi bien que par la peinture ; c'est encore Toudouze qui nous l'apprend : le 23 février 1778, un cerf fut pris à la fosse à Rohan, « où M. Stouf, sculpteur, l'ayant bien vu, est très satisfait pour faire son modèle pour le cerf qui a été pris dans le bassin de la cour des Chenils, le 13 septembre 1776 » ; — le 29 mai 1778, « Son Altesse Sérénissime a été voir le cerf en

1. L'appartement du duc de Bourbon était au rez-de-chaussée du petit château ; la chambre à coucher est celle qu'occupa M. le duc d'Aumale dans les dernières années de sa vie et dont nous avons signalé plus haut les belles boiseries sculptées. Les dessus de porte de Beaufort n'existent plus et ont été remplacés, vers 1845, par des peintures de Lami, Baron et Roqueplan.

2. *Voyage pittoresque de la France (Isle-de-France, Valois, Senlis)*. Paris, 1789, in-folio.

plomb posé dans le bassin des Chenils, qui représente le cerf que Son Altesse Sérénissime y a pris le 13 septembre 1776 ». Jean-Baptiste Stouf était élève de Coustou le jeune; né en 1742, second prix de sculpture en 1769, il fut agréé par l'Académie le 27 mars 1784, et reçu le 28 mai 1785. La Révolution fit disparaître le cerf de Stouf, et même le bassin où il était placé.

Si les travaux de décoration du palais Bourbon et de Chantilly firent la part belle aux sculpteurs dans les commandes du prince du Condé, il ne paraît pas s'être beaucoup soucié de leur confier le soin de transmettre ses traits à la postérité. Je ne trouve qu'une seule effigie, le buste en marbre exposé par Jean-Jacques Caffieri au Salon de



LE PAON. — LA CHASSE DU GRAND-DUC PAUL (CHANTILLY, 12 JUIN 1782).

1763 [1]. Mais le prince n'oublia pas l'illustre aïeul dont il avait le culte et sur les traces duquel il s'efforçait de marcher. En 1780, Dardel [2] exécute « le buste du Grand Condé, en bronze », et reçoit 1.200 livres. En 1782, il expose au Salon de la Correspondance « le Grand Condé jetant son bâton de commandement dans les retranchements de l'ennemi et courant, l'épée à la main, pour le reprendre ». Cette composition fut gravée par L. Boutelou. Le Musée Condé en conserve deux réductions signées de Dardel, l'une en terre cuite, l'autre en bronze. On voit aussi à Chantilly trois autres statuettes de bronze, exécutées par Dardel de 1782 à 1788, et destinées à accompagner celle du Grand Condé, dont elles ont les dimensions; elles représentent Duguesclin, Bayard et Turenne [3]. En 1785, c'est le tour de Roland; il exposa au Salon du Louvre une statue

1. *Mercure de France*, novembre 1763, p. 213.

2. Robert-Guillaume Dardel, sculpteur et graveur, naquit à Paris en 1749 et y mourut en 1821.

3. Les bronzes qui représentent Condé et Turenne portent la signature de Dardel (1780 et 1782) et celle de Thomire : « Fondu et ciselé par Thomire, 1785. »

du Grand Condé dans le même geste, c'est-à-dire jetant son bâton dans les lignes de Fribourg[1]; une réduction de cette statue, en biscuit de Sèvres, fait pendant à la terre cuite de Dardel sur la cheminée de la galerie des Batailles à Chantilly. Enfin, le ciseleur Dessuelles reçut, en février 1788, une somme de 1.349 livres « pour ses ouvrages au buste du Grand Condé en 1787 ».

Lorsque le prince Louis-Joseph prit possession de Chantilly (1753), le service des bâtiments y était dirigé par l'architecte Brice Le Chauve, et par l'inspecteur Jean-François Leroy. Du premier, je ne sais rien, sinon qu'il mourut en 1768. Le père de Leroy, Jean-Jacques, fils d'un entrepreneur de bâtiments, avait été inspecteur des travaux du duc de Bourbon, et avait épousé à Chantilly, le 21 octobre 1728, Marie-Anne Duru, fille d'Antoine Duru, concierge du château. Il en eut un fils le 24 septembre 1729 : Jean-François succéda à son père dans l'emploi d'inspecteur des bâtiments de Chantilly; le 1er avril 1761, il épousa Françoise-Thérèse Toudouze, fille du lieutenant des chasses du prince de Condé. L'architecte de Chantilly, Brice Le Chauve, fut suppléé dans les dernières années de sa vie par l'architecte du palais Bourbon, Claude Billard de Bellisard. A la mort de Brice (1768), Jean-François Leroy fut nommé architecte de Chantilly; et quand Bellisard disparut (1780), Leroy lui succéda aussi comme architecte du palais Bourbon. Bien qu'il n'ait pas eu d'importantes constructions à édifier, Leroy figure avec honneur dans cette longue série des architectes de Chantilly qui comprend tant d'artistes célèbres, Pierre Chambiges, Jean Bullant, Mansart, Le Nôtre, Jean Aubert, égalés de nos jours par le dernier de leurs successeurs, Honoré Daumet, restaurateur de l'œuvre de ses illustres devanciers.

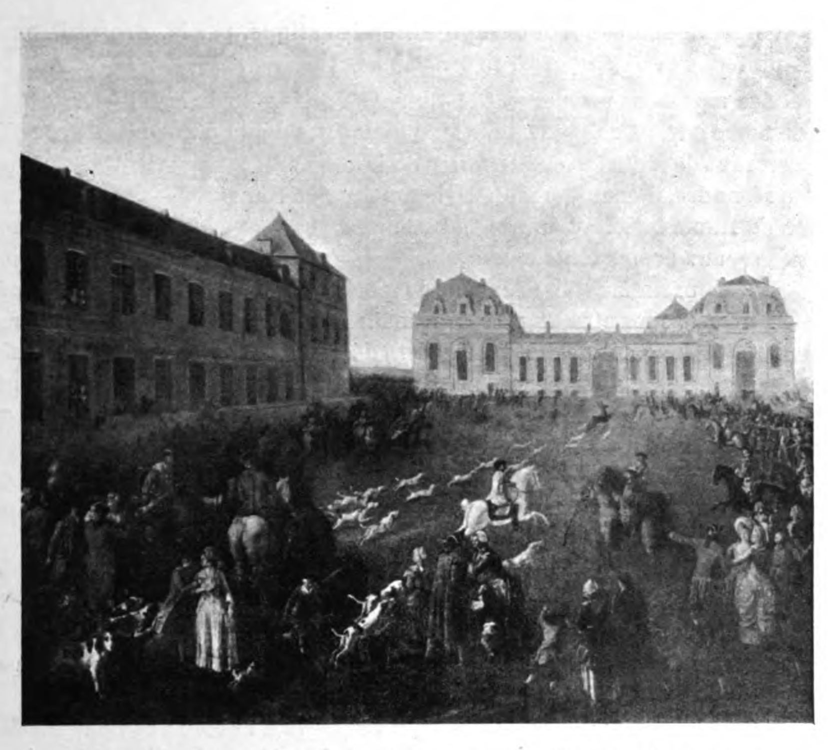
Le prince de Condé, rompu dès sa jeunesse à tous les exercices du corps, s'aperçut d'abord qu'il n'y avait pas de jeu de paume à Chantilly; or il raffolait de ce sport. Il fit aussitôt construire la salle (précédée d'un logis) qui existe encore et qui sert aujourd'hui d'annexe au Musée Condé. La tranchée des fondations fut ouverte le 26 août 1756, et la première pierre posée le 13 septembre. La décoration fut confiée au sculpteur Henri-Nicolas Cousinet, qui, depuis plus de vingt ans, était « sculpteur des menus plaisirs » des princes à Chantilly, au marbrier Adam, aux « peintres d'histoire » Girardin et Clermont. La terrasse, le mur de soutien et l'escalier furent édifiés en février et mars 1758[2]. A cette époque, la guerre de Sept Ans ouvrit au prince une carrière où il se lança avec ardeur; la campagne de 1762 révéla en lui les qualités guerrières de son illustre aïeul. Quand la paix le rendit à ses foyers, il n'y trouva que le deuil: la jeune et charmante princesse était morte.

Doué d'une activité prodigieuse, Louis-Joseph de Bourbon ne crut pas que les séjours à la cour, la chasse et les distractions de la campagne suffiraient à remplir sa

1. Philippe-Laurent Roland, né à Lille en 1747, fut agréé par l'Académie royale le 2 mars 1782 et reçu le 29 avril 1786. La « Seconde lettre sur les peintures, sculptures et gravures exposées au Salon du Louvre le 25 août 1785 », insérée dans les *Mémoires secrets*, parle longuement de la statue du Grand Condé à Fribourg. Une reproduction en marbre, commandée à Roland par le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du Roi, est conservée à Versailles.

2. La terrasse fut ornée de « deux statues en marbre de six pieds de proportion; un Silène qui était placé près de l'escalier en pierre de la terrasse, un Bacchus placé sur la même terrasse, côté du chemin » (Note de réclamation des objets d'art enlevés de Chantilly, rédigée en 1816 par le sculpteur Deseine, et publiée dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, t. IX, p. 333).

vie, et il se créa des occupations. C'est alors qu'il entreprit les constructions du palais Bourbon, menées de front avec les embellissements de Chantilly; joignons-y le dépouillement de ses papiers de famille, d'où devait sortir l'*Essai sur la vie du Grand*



DUBOIS. — LA CHASSE DU 13 SEPTEMBRE 1776 A CHANTILLY.

Condé, l'étude de l'histoire et des lettres avec Desormeaux, Laujon et Chamfort, des sciences avec Valmont de Bomare et l'abbé de Mongez, l'administration de ses nombreux domaines, le gouvernement de la Bourgogne, les devoirs militaires en temps de paix : tout cela, bien combiné, promettait une existence largement remplie. A Chantilly, c'est à l'embellissement des parcs et jardins que le prince apporta d'abord ses soins.

(A suivre.)

GUSTAVE MACON

BIBLIOGRAPHIE

Vercingétorix, étude d'iconographie numismatique, par M. Ernest BABELON. — Paris, C. Rollin et Feuardent, 1902, in-8°.

Y a-t-il des monnaies qui portent l'effigie de Vercingétorix ? Telle est la question que se pose notre savant collaborateur M. Babelon, au début d'une brochure qu'il nous paraît intéressant de signaler aux lecteurs de la *Revue*.

Pour la résoudre, il examine d'abord les monnaies romaines — parce que les types monétaires de Rome faisaient souvent allusion, surtout à partir de la fin du IIe siècle avant notre ère, aux événements contemporains — et aussi, bien entendu, les monnaies gauloises. Sur les premières, il découvre le portrait du héros gaulois, prisonnier de guerre et tel qu'on le montra au peuple romain le jour du triomphe de César, avant qu'il fût reconduit dans son cachot pour y être décapité ou étranglé. Une vingtaine des secondes, découvertes en Auvergne, sont au nom et à l'effigie de Vercingétorix. La différence entre le type représenté dans celles-ci et dans celles-là vient de ce que les monnaies gauloises furent frappées en 53 ou 52 avant notre ère et que les autres datent de 46, six années après, et six années passées par Vercingétorix au fond d'un cachot.

Voici un point curieux d'iconographie scientifiquement élucidé, et que complète la double planche jointe par M. Babelon à sa brochure.

Eugène Carrière, l'homme et l'artiste, par G. SÉAILLES. — Paris, Pelletan, in-8°.

Une vie extérieure sans tapage et sans éclat, simple, banale même ; un sens artiste éveillé en présence des pastels de La Tour, à Saint-Quentin, et mûri à Paris, pendant les heures volées au travail pour le pain de chaque jour.

Après la guerre et la captivité à Dresde, il est élève à l'École des Beaux-Arts, qu'il quitte en 1879, comme il y était entré. Un séjour à Londres, où « il fait le miracle de vivre ». Au retour, la *Jeune mère allaitant son enfant* marque le début de la notoriété, avec son cortège d'éloges et de critiques : critiques et éloges n'ont pas cessé depuis lors, et c'est ainsi que Carrière est devenu célèbre...

Telle est, en raccourci, la biographie que M. Séailles retrace. Mais ce qui ne se peut résumer, — parce qu'il y a pour toutes choses une certaine façon de dire, après laquelle on ne fait plus que répéter, — ce sont les pages consacrées à l'artiste, à son esprit, à sa manière d'éprouver la nature et la vie, à son métier. Pour celles-là vraiment, on ne peut que renvoyer à la belle prose, si pleine et si expressive, de M. Séailles, à ces chapitres d'une critique d'art comme on n'a pas accoutumé d'en rencontrer souvent de semblables aujourd'hui, car l'auteur n'y a pas mis seulement de son esprit, mais aussi de son cœur.

L'Art et la médecine, par le Dr Paul RICHER, de l'Académie de médecine. — Paris, Gaultier-Magnier, 1902, in-4°.

Un jour qu'il visitait l'église Saint-Ambroise de Gênes, en compagnie du Dr Richer, Charcot fut vivement impressionné par un tableau de Rubens représentant une scène

d'exorcisme : ce fut là l'origine des études sur la grande névrose entreprises en collaboration par l'illustre maître et son savant élève. Un premier ouvrage du Dr Richer sur *les Démoniaques dans l'art* fut bientôt suivi d'un autre, traitant *Des malades et des difformes dans l'art*, et ces deux travaux, repris, augmentés, ornés de près de trois cent cinquante reproductions d'œuvres d'art, forment le volume qui paraît aujourd'hui.

« Livre amusant en même temps que savant », annonce le petit prospectus à l'usage du journaliste pressé. Amusant? c'est le libraire qui le dit, mais je suis bien persuadé que l'auteur se défendrait d'avoir voulu amuser, comme il se défendrait aussi, en sa modestie, d'avoir voulu « faire savant ». L'intention du Dr Richer a été de montrer quelle place importante les artistes de tous les temps ont accordée à la représentation des maladies et des difformités, et avec quels sentiments, avec quelle prescience quelquefois des découvertes futures, ils ont compris et traduit cette représentation.

Pour employer une spirituelle expression de l'auteur, on étudie ici « l'invasion de la pathologie dans l'art ». Et quand on a parcouru les chapitres consacrés aux démoniaques, aux grotesques, aux nains, bouffons et idiots, aux lépreux, aux pestiférés, aux infirmes, etc., on arrive à cette noble conclusion que l'art, dont le domaine est vaste comme le monde, doit nous donner dans ses œuvres une image fidèle de la vie et que « son but est de faire passer dans l'âme de tous les pensées qui hantent le cerveau, les émotions qui agitent le cœur de ceux qui parlent le langage des formes en maniant l'ébauchoir ou le pinceau ».

L'Art copte, par Al. GAYET. — Paris, E. Leroux, 1902, gr. in-8°.

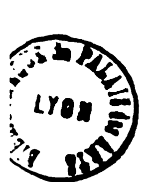
L'art copte, dont M. Al. Gayet s'est fait dès longtemps l'apôtre, est celui des adeptes de la foi chrétienne selon la formule de l'église d'Alexandrie, du IVe au VIIe siècle de notre ère. Son histoire ne se rattache pas seulement aux systèmes philosophiques de l'Égypte antique et de l'Égypte chrétienne, elle touche aussi à cette question, encore obscure, des origines de l'art arabe.

Aussi l'auteur commence-t-il par faire un tableau de l'Égypte aux premiers temps du christianisme, afin d'expliquer comment certaines expressions symboliques — qu'il examine en détail — se transmirent du culte ancien au culte nouveau.

Ceci posé, il envisage le développement de l'art copte dans l'architecture, la sculpture, la peinture et les arts somptuaires, mettant à profit les résultats des fouilles qu'il pratique depuis plusieurs années à Antinoé, avec le succès que chacun sait, et offrant au lecteur, dessinés par lui avec une exactitude qui n'exclut pas le pittoresque, d'innombrables exemples pris dans toutes les branches de cet art qui, influencé au début par Byzance, influence à son tour l'art chrétien des premiers siècles et se révèle, en architecture et en peinture surtout (car l'art somptuaire ne prospéra point), comme le lien étroit entre l'art antique et l'art des khalifes.

C'est la plus ingrate des tâches d'entreprendre de présenter un art inconnu, dit en commençant M. Gayet. Félicitons-nous donc que cet art nous ait été révélé par lui : nous y aurons gagné l'historique le plus précis que nous eussions pu souhaiter.

The National Portrait Gallery, by Lionel CUST. — London, Cassel, 1901, in-folio.



Ce catalogue illustré, dont le second volume paraîtra prochainement, peut être



considéré comme la suite logique du catalogue de la *National Gallery* publié, il y a trois ans, par la maison Cassel.

Mais il se présente aussi comme une véritable histoire iconographique de l'Angleterre. En effet, on sait que ce musée a été fondé en 1856, bien plus pour offrir aux yeux un résumé de cette histoire, que des spécimens d'œuvres artistiques : aussi, comme le dit justement M. Lionel Cust dans la préface qui ouvre le livre, quand la *National Portrait Gallery* doit s'enrichir par voie d'acquisition ou de don, le conseil s'occupe tout d'abord de la célébrité du personnage dont le portrait doit être admis dans le musée, et considère comme une condition parfaitement accessoire le talent de l'artiste à qui l'œuvre est due.

Cette ligne de conduite une fois adoptée, le meilleur moyen de faire profiter les étudiants, les archéologues, et, en général, tous les curieux du passé, d'une semblable collection, était de mettre à leur portée à la fois les portraits et les renseignements qui s'y rattachent. Ce catalogue répond entièrement à ce double besoin : on y trouvera, groupés par ordre chronologique et sans division par genre artistique — car, encore une fois, l'art ne vient ici qu'au second plan — tous les portraits que possède le musée, avec, en regard des reproductions, un résumé de la biographie du personnage et quelques dates, qui complètent et précisent les notions du chercheur.

Les Monuments antiques de l'Algérie, par M. Stéphane Gsell. — Paris, A. Fontemoing, 1901, 2 vol. in-8°.

Combien de fois n'avons-nous pas eu à regretter que des ouvrages d'archéologie nous fussent présentés peu ou mal illustrés? L'exemple imagé est si nécessaire quand on aborde de semblables études qu'on ne saurait trop y donner attention : M. Gsell le sait bien, lui qui a orné son ouvrage des plus belles phototypies, sans préjudice d'une foule de schémas et de plans dans le texte, et qui trouve encore cette illustration insuffisante !

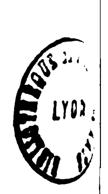
Ce livre devait être une série de notices sur les ruines antiques de l'Algérie, qui sont classées comme monuments historiques : il est devenu, le cadre en ayant été élargi, un véritable manuel d'archéologie monumentale algérienne, dont les chapitres ne sont point soumis à un ordre géographique, mais correspondent aux différentes catégories de monuments. Des tables et des indications bibliographiques complètent le travail et facilitent les recherches.

Et c'est là, non pas le relevé de tous les monuments de l'Algérie, — car il y a des régions dont les monuments antiques ne sont signalés nulle part et que l'auteur n'a pu encore visiter, et des ruines qu'on ne connaîtra bien que lorsqu'on les aura fouillées, — mais un tableau d'ensemble, aussi bref et aussi exact que possible, de ce que l'on sait aujourd'hui sur les ruines antiques d'Algérie. Tel quel, il ne manquera pas d'être apprécié pour toutes les belles choses qu'il décrit si minutieusement, et que les merveilleux clichés de l'auteur nous présentent d'une façon si pittoresque.

E. D.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI







UNE EXCURSION A CNOSSOS
DANS L'ILE DE CRÈTE

(PREMIER ARTICLE)

I

LA VILLE DE CANDIE



Candie..... Le vieux port a grand air, dans sa ceinture de murailles crénelées; sa tour centrale, blasonnée d'un imposant bas-relief, qui représente le Lion de Saint-Marc, sort de l'eau comme un donjon. Sans la tourelle toute blanche et toute neuve du phare qui domine l'entrée, on se croirait transporté quelques siècles en arrière, devant une de ces Échelles du Levant qui abritaient l'orgueil et la richesse des Vénitiens.

On débarque et, tout de suite, à l'impression mélancolique d'un passé glorieux succèdent les réalités sanglantes d'hier. On chemine dans un quartier dévasté, à travers des ruelles où les murs branlants gardent la trace des balles perdues; des crevasses noires, des débris calcinés, disent



l'incendie et la bataille. Un vers de *l'Enfant grec* chante à la mémoire :

Les Turcs ont passé là ; tout est ruine et deuil.

En effet, c'est là qu'a éclaté, au mois de février 1897, l'échauffourée entre chrétiens et musulmans, d'où sortit la révolution crétoise et qui força l'Europe à intervenir. Quelques pas plus loin, la sombre vision disparaît; on arrive au quartier central, resté indemne. Les petites maisons blanches s'alignent gaiement; dans les ruelles du bazar, toutes grouillantes de passants et de bêtes, papillotent les étoffes aux vives couleurs, et, tout près, la grande place, ombragée de vieux sycomores, orgueilleuse de sa fontaine vénitienne aux quatre lions dressés, offre au voyageur, suivant son goût et suivant l'heure, des coins pleins de fraîcheur ou de larges nappes de soleil. On y passe des heures délicieuses, à suivre de l'œil les ébats des enfants autour des vasques de pierre, à écouter les cris des marchands portant sur leur ventre l'éventaire rempli de grains de maïs et de petits gâteaux; pendant ce temps, pour la somme de dix centimes, tous frais compris, un *cafédgi* verse le moka fumant et un *loustro* à mine de gamin éveillé extrait d'une boîte mystérieuse, à coins de cuivre, à faces ornées de glaces, tout un assortiment de bouteilles et de brosses qui transforment soudain en diamants noirs vos bottes poussiéreuses.

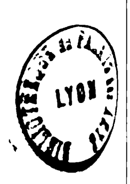
On a la sensation que ce pays, où depuis des siècles les hommes se combattent furieusement, promet des spectacles très divers : le palais de Minos et les bastions vénitiens, le christianisme et l'islam, la question phénicienne et la question d'Orient, art, religion, politique, histoire, tout se mêle et jette l'esprit en de confuses rêveries.

Mais nous nous garderons d'oublier le but précis de notre excursion, et nous nous acheminerons vers le musée où l'heureux explorateur de Cnossos, M. Arthur Evans, a déjà déposé une partie de ses découvertes.

II

LE MUSÉE DE CANDIE

Ce musée est l'ancien arsenal vénitien, devenu caserne turque, une grande bâtisse de bois et de chaux qui pourrait contenir les antiquités de



l'île entière. Cette transformation d'un local militaire en établissement scientifique flatte l'esprit des Grecs et elle est conforme à leur caractère. Un Athénien me disait un jour : « Χρήματα καὶ γράμματα; gagner de l'argent et s'instruire, voilà ce que les Grecs modernes désirent avant tout. » C'est le secret de leur force dans l'Orient oisif, ignorant et guerrier.

Ce musée est déjà pourvu d'un conservateur, M. Hadzidakis, qui en fait les honneurs avec beaucoup de bonne grâce; il s'emploie de son



La place de Candie

mieux à installer les richesses inespérées que les fouilleurs lui apportent et qui feront bientôt de l'ancien corps de garde un but de pèlerinage pour tous les dévots de l'art. Depuis trois ans, chaque printemps amène des théories de touristes, et sous peu tout bon « Cook » aura marqué d'une croix le musée de Candie et les ruines de Cnossos sur son Baedeker ou son Joanne. Il va sans dire que les salles de ce musée n'ont rien de commun avec celles du Louvre ou du British Museum : c'est un magasin et un atelier; la plupart des objets y gisent encore sur des tables ou s'entassent sur quelques gradins de bois blanc. Mais on y sent quelque chose de plus émouvant. Ce n'est pas la consécration solennelle, et un peu

funèbre, des œuvres d'art enfermées à jamais dans une vitrine. C'est le butin de la chasse archéologique, encore palpitant et sorti tout chaud de la terre; c'est le réveil des morts ensevelis depuis des siècles, dont les yeux se rouvrent lentement à la lumière. On se penche sur ces mutilés; on scrute avec angoisse leurs blessures, incertain de savoir si jamais on retrouvera leur visage d'autrefois. C'est la lutte du médecin, avec ses découragements et ses triomphes.

Orientons-nous dans cette chambre encombrée et voyons avec méthode ce que la patiente volonté de M. Evans et de ses collaborateurs a déjà rendu à la vie de l'art et de l'histoire.

III

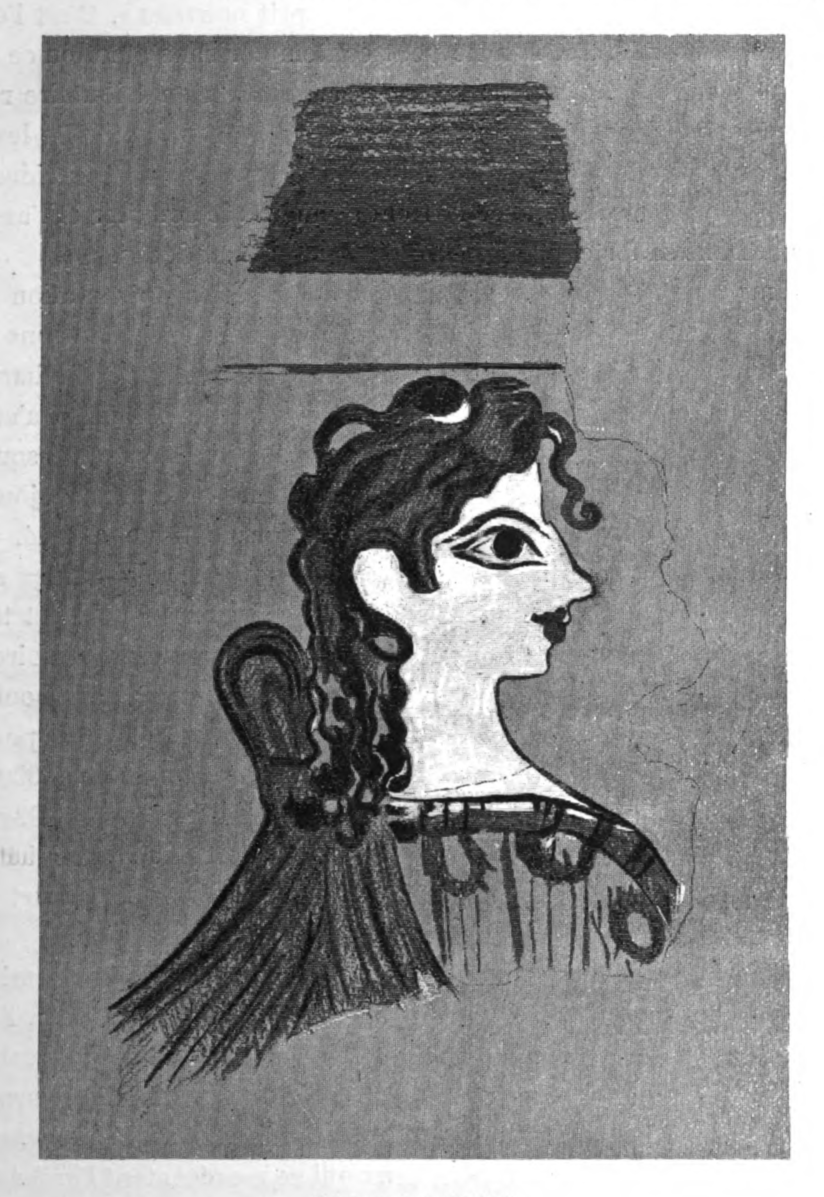
LES FRESQUES

Ce qui attire l'attention tout d'abord, ce sont les peintures à fresque que l'on a pu, avec mille précautions, détacher des murs du palais de Cnossos. Elles ont beaucoup souffert : l'œil n'y distingue souvent que de vagues contours; mais en s'y arrêtant longuement, il voit surgir de la masse confuse maints détails pittoresques, des fleurs, des paysages, des animaux. La mieux conservée et la plus brillante d'aspect, en rouge brun cerné de noir, représente un jeune homme à peu près nu, ayant pour tout vêtement un pagne étroitement serré autour des reins et des cuisses[1] : il marche gravement et solennellement, le corps cambré en arrière, soutenant de ses deux mains un très long vase en forme de cornet qu'il paraît apporter en hommage : ainsi cheminent, sur les parois peintes du tombeau de Rekhmara, préfet de Thèbes, les tributaires présentant leurs cadeaux au pharaon Thoutmès III[2]. Mais si la technique et le sujet évoquent le souvenir de peintures égyptiennes, on est frappé de la physionomie purement européenne donnée au visage : ces longs cheveux flottants, cet

1. Ce fragment de fresque est encore inédit et réservé pour une publication ultérieure de M. Arthur Evans. C'est pourquoi nous n'avons pas pu le mettre, à notre grand regret, sous les yeux de nos lecteurs. Pour les circonstances de la découverte, voir *The Annual of the British school at Athens*, VI, 1899-1900, p. 15.

2. Ph. Virey, *Le Tombeau de Rekhmara*, pl. v, dans les *Mémoires publiés par la Mission française au Caire*, t. V, 1889.

œil largement ouvert, ce profil au nez droit et au menton fort, rappellent



Buste de femme
(Fresque antique).

le type grec plus que toute autre chose; les rosaces multicolores du vêtement y ajoutent une étrangeté exotique; l'attitude du torse prête à la

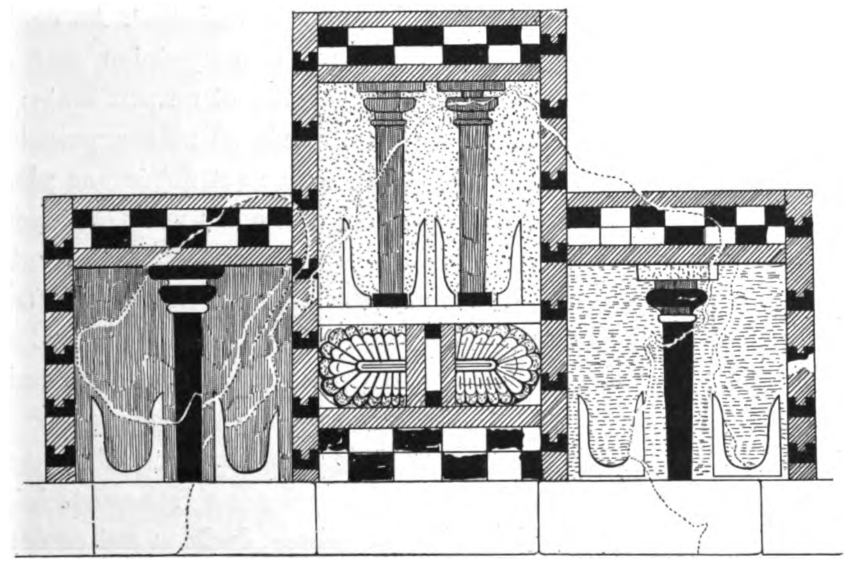
démarche je ne sais quelle fierté barbare. C'est une œuvre imprégnée de souvenirs orientaux, mais elle traduit « un esprit nouveau ». C'est l'entrée en scène de l'Européen, et l'on ne peut contempler sans émotion ce jeune sauvage, à demi nu, qui vient ici en serviteur ou en tributaire rendre hommage à son prince. Il porte avec lui, sans le savoir, toutes les promesses fécondes de la Grèce future; il est l'ancêtre des races occidentales qui bientôt vont se mesurer avec l'Orient séculaire, le dompter et l'asservir à son tour. Dans sa forte poitrine respire le monde moderne.

Plus moderne encore et plus imprévue est la représentation de la femme. On en jugera par le spécimen que nous reproduisons ici [1]. Quel poète ou quel artiste à l'imagination vagabonde eût osé s'imaginer sous cet aspect les femmes crétoises dans le palais de Minos? Qu'eût dit Racine, qu'eût dit Euripide lui-même, si on lui avait présenté sous ces traits l'image authentique d'une parente de Phèdre? Comme toujours, la réalité dépasse et déconcerte ce que l'invention poétique a créé. Cette chevelure ébouriffée, cette mèche provocante en « accroche-cœur » sur le front, cet œil énorme et cette bouche sensuelle, qui sur l'original est tachée d'un violent ton rouge, cette tunique à raies bleues, rouges et noires, ce flot de rubans rejeté dans le dos à la mode des « suivez-moi, jeune homme », ce mélange d'archaïsme naïf et de modernisme pimenté, cette pochade qu'un pinceau a tracée sur un mur de Cnossos il y a plus de 3.000 ans, pour nous donner la sensation d'un Daumier ou d'un Degas, cette Pasiphaé qui ressemble à une habituée de bars parisiens, tout contribue ici à nous surprendre, et, pour tout dire, il y a dans la découverte de cet art inoui quelque chose qui nous ahurit et nous scandalise.

Quel n'eût pas été l'effarement de M. Ingres ou de M. Quatremère de Quincy, si quelque antiquaire lui avait apporté ce pur produit de la beauté antique? De quels anathèmes ou de quelles railleries eût-on accablé le « faussaire »? *Et nunc erudimini,* peut-on dire aux archéologues très savants qui savent du premier coup décréter ce qui est *antik* et *unantik*. Et n'est-ce pas aussi une leçon pour ceux qui se représentent l'archéologie comme une « science des images », plus ou moins amusante, bonne tout au plus à illustrer les faits connus de l'histoire. Qui ne voit que, par des documents de ce genre, on pénètre d'un coup dans la connaissance des

1. Il a été publié par M. Evans dans *The Annual of British school*, VII, 1900-1901, p. 57, fig. 17.

mœurs et de la civilisation d'un pays, mieux qu'on ne le ferait avec des textes d'auteurs ? C'est une clarté qui illumine soudain les profondeurs obscures où se cachaient les figures de Minos, de Dédale, de Phèdre et d'Ariane, à la fois si populaires et si inconnues. Et l'art antique nous apparaît tel qu'il était, non plus à travers les attitudes figées de la sculpture gréco-romaine, mais familier, réaliste, audacieux et curieux de tout, peut-être moins imposant, mais plus humain et plus vrai. Ce que les pein-



TEMPLE ET AUTELS
(Fresque antique).

tures de vases et les terres cuites de Tanagra ont accompli pour la Grèce classique, les peintures de Cnossos le font pour l'art préhellénique.

Ces fresques sont exécutées à des échelles très différentes : le porteur de vase est grand comme nature ; le buste de femme n'a que 15 centimètres, et l'on compte d'autres scènes où les personnages, véritables miniatures, atteignent à peine 6 à 8 centimètres. Tantôt les personnages sont isolés; ailleurs, réunis par groupes auprès d'architectures conventionnelles, ils semblent deviser entre eux. On en voit même dont les têtes et les bustes, serrés en files compactes, donnent l'idée d'une foule. Les artistes crétois ont donc pratiqué la peinture sous toutes ses formes, avec

une facilité et une fécondité qui attestent un long emploi de la décoration peinte. Dans le détail, le dessin est toujours précis, parfois souple et gracieux. J'ai noté au musée une main de femme tracée au trait noir sur fond blanc : c'est une exquise interprétation de la nature. La main qui a servi de modèle est depuis longtemps réduite en poussière : elle revit pour toujours dans ce léger croquis, avec la jolie courbe des doigts fuselés. Seule une race aristocratique est douée d'attaches aussi délicates.

Mais voici une autre surprise : c'est un paysage où l'on voit de grandes plantes, des arbustes, et dans le ciel des nuages ondulés[1]. Au centre du tableau est couché un animal fantastique, le griffon mycénien, au corps de lion sans ailes, avec une tête d'oiseau toute petite et un peu levée; sur le cou et sur le flanc, une longue spirale, terminée en rosace polychrome, forme comme un blason héraldique; sur la nuque est fichée une plume de paon, reconnaissable à ses multiples couleurs et à ses yeux chatoyants.

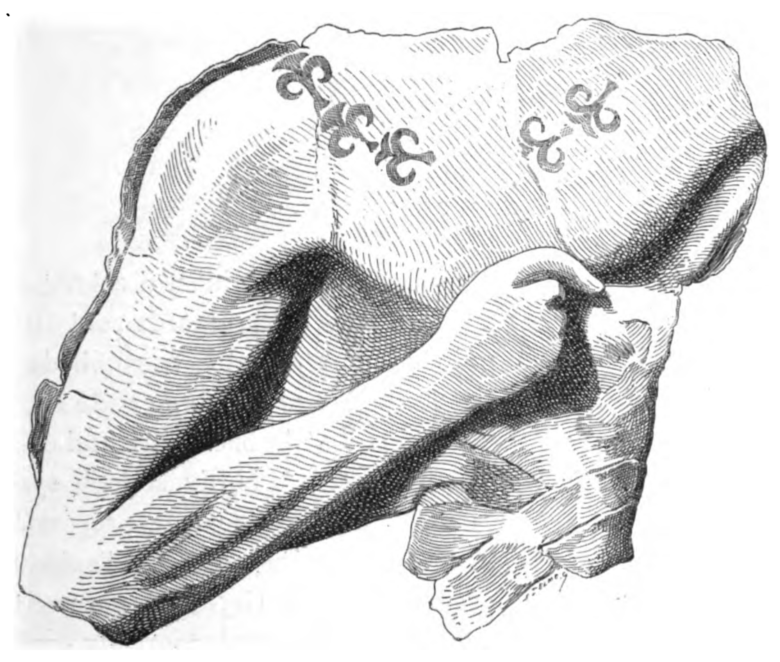
Une autre fresque analogue, mais plus ruinée, faisait pendant à la première : placés de chaque côté d'une porte, dans la « chambre du trône », les deux griffons veillaient comme des sentinelles fantastiques sur l'appartement du maître. Dans un autre fragment, provenant du même endroit[2], c'est un coin de campagne, avec une rivière, un palmier, des fleurs, le tout composé sans perspective et dans le désordre apparent d'un paravent chinois, avec une abondance d'imagination qui nous transporte loin des œuvres classiques. Faire un ciel, faire des arbres, de l'eau qui coule, voilà ce que les Grecs ont complètement perdu de vue dans leur intransigeant amour des formes humaines : avec la Chaldée et l'Assyrie, l'art crétois se préoccupe de la nature; il l'aime pour elle-même, il en comprend la poésie et la beauté. Par là encore il est près de nous.

On ne peut quitter cette collection de peintures, sans rendre hommage à l'originalité et à la puissance de l'art préhellénique. Disciple de l'Orient, il n'a pas voulu le pasticher. Préparant et annonçant en certaine manière l'art grec, il a su se distinguer de lui et le dominer à certains égards par des qualités supérieures d'imagination, par l'intelligence du décor pittoresque, par la fusion plus complète entre la nature extérieure et l'homme. Les fresques crétoises ne nous consoleront pas de n'avoir jamais retrouvé

1. Peinture inédite. Elle est signalée par M. Evans, *The Annual*, VI, p. 40.
2. Evans, *ibid.*, p. 40.

une œuvre originale de Polygnote ou de Parrhasios ; mais, mises à côté des œuvres pompéiennes, elles nous disent tout ce que la peinture antique a contenu d'inspirations que nous ne soupçonnions pas, dont l'art moderne croyait être l'inventeur et qu'il a seulement retrouvées.

Nous n'avons pas vu les derniers résultats de la campagne exécutée en 1901, ni ceux de 1902, mais un récent rapport, publié par M. Evans[1],



TORSE D'HOMME
(Relief de stuc peint).

nous annonce des trouvailles où la peinture est représentée par des œuvres non moins curieuses que les précédentes : c'est une fresque décorant une salle de bains et représentant des poissons qui nagent dans de l'eau azurée comme dans un aquarium ; ce sont des morceaux détachés, où l'on reconnaît une course de taureaux, analogue à celles des Madrilènes actuels, avec une *cuadrilla* de jeunes garçons et de femmes voltigeant et faisant des tours d'acrobatie autour des animaux lancés dans l'arène. Peut-être

1. Publié dans le *Times* du 20 mai 1902. Je le connais par un résumé de M. Louis Dyer, paru dans le journal américain *The Nation*, du 5 juin 1902, p. 440. Voy. aussi le résumé de M. C. Bosanquet dans le *Journal of Hell. studies*, XXI, 1901, p. 334.

faudrait-il expliquer de même la célèbre fresque de Tirynthe, qu'on interprétait comme une *Chasse*. Enfin, la découverte la plus extraordinaire a été celle d'une mosaïque en plaques d'argile émaillée qui, disposées en zones régulières, rappelle les sujets du bouclier d'Achille décrit dans l'*Iliade* : une ville avec ses remparts et des maisons à trois étages, dont les fenêtres sont nettement indiquées, une vigne et des arbres, des scènes de combat, des animaux. Une fois de plus, la précision et la véracité d'Homère sont démontrées de façon éclatante.

IV

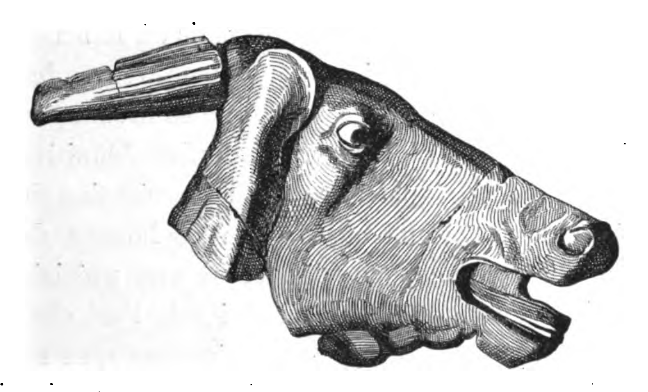
LES SCULPTURES

Quand on vient voir la Crète et le palais de Minos, il est naturel qu'on pense au Minotaure. Dans le musée de Candie, les regards sont attirés vers une grande tête de taureau, qui évoque aussitôt le souvenir du monstre fabuleux. J'ai expliqué ailleurs[1] la genèse probable de cette légende née d'un culte *zoomorphique*, répandu dans tout le bassin oriental de la Méditerranée, apparenté à la religion du bœuf Apis, du Moloch syrien, des *chéroubim* chaldéens et assyriens. A Cnossos, le rôle prépondérant du taureau est attesté par un morceau de fresque représentant l'animal lancé à grande allure, comme sur la fresque connue de Tirynthe[2], par une très jolie miniature sur cristal, enfin par les restes de grands taureaux appliqués en haut-relief contre une des portes d'entrée. La tête ici reproduite[3] est un morceau détaché de cette décoration architecturale, analogue à celle des palais assyriens et perses. Mais la matière en est toute différente : c'est du plâtre peint en rouge brun, et ce n'est pas une des moindres nouveautés de la sculpture crétoise que cet emploi du gypse qui rappelle les procédés les plus usités de notre architecture moderne. Il n'en faut pas conclure que les Crétois aient connu le *moulage* en plâtre. Ces pièces ne sont pas creuses et n'ont pas été coulées dans une matrice. Elles forment un bloc épais,

1. *Revue de Paris*, février 1902, p. 833. Je renvoie à cette étude pour toutes les questions historiques et archéologiques qu'ont soulevées les découvertes de Cnossos. Je n'ai voulu m'occuper ici que de la partie artistique et pittoresque.
2. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, VI, p. 887.
3. Evans, *The Annual*, VI, p. 52, fig. 10.

qu'on a taillé et sculpté comme de la pierre. Nos artistes contemporains, quand ils ne sont pas assez riches pour acheter de la pierre ou du marbre, ont encore recours à cette substance économique.

La fière allure de l'animal, l'énergie de l'œil, la bouche béante et la langue tirée comme s'il venait d'être pourchassé, rappellent un des chefs-d'œuvre de l'art mycénien, la *Chasse au taureau*, sur les gobelets d'or de Vaphio[1]. Il paraît aujourd'hui vraisemblable que l'art crétois, rayonnant au delà de ses frontières, est venu sur le continent grec former ce que nous appelons l'art *mycénien*, soit par des importations directes d'objets,



TÊTE DE TAUREAU
(Plâtre peint).

soit par l'envoi d'artistes qui travaillèrent sur place pour les princes de Tirynthe et d'Argos[2]. Les auteurs anciens ont symbolisé cette union des deux pays, en faisant du premier sculpteur grec, Dédale, un Athénien dont les œuvres étaient aussi estimées et répandues en Crète qu'en Attique, en Béotie et dans le Péloponnèse.

On trouvait aussi à ces δαίδαλα une physionomie « égyptienne », et cette influence très ancienne, longtemps niée par les archéologues modernes[3], reçoit un commencement de preuve dans la découverte d'une statuette égyptienne en plein palais de Minos; elle était même cachée sous le dallage d'une cour et appartenait sans doute aux constructions

1. Perrot et Chipiez, VI, pl. xv, p. 786-787.
2. Voy. la *Revue de Paris*, mars 1902, p. 175-176.
3. *Bulletin de correspondance hellénique*, 1894, p. 408.

antérieures. Les hiéroglyphes qu'on y lit la datent de la XIIe ou XIIIe dynastie; elle est, par conséquent, antérieure à l'an 2000 avant J.-C.[1]

Mais si l'art égyptien, comme l'art asiatique, a contribué à l'éducation des sculpteurs crétois, on ne saurait trop répéter que leur tempérament a été assez fort pour rester original. Depuis notre visite à Cnossos, M. Evans a eu la chance de mettre la main sur les restes d'un bas-relief en stuc peint, qui représente le torse d'un homme et le bras d'un personnage portant une sorte de cornet[2]. C'est, en plastique, le pendant de la fresque appelée le *Porteur de vase*. On pourra juger ici de la puissance des modelés, de la structure générale, qui rappelle l'égyptien par la carrure des épaules et l'amincissement de la taille, mais où le sens de la musculature est plus profondément ressenti que dans aucune œuvre de l'art memphite.

Néanmoins, comme dans toutes les périodes archaïques, la représentation de l'animal apparaît plus parfaite et plus définitive que celle de l'homme. Nous avons déjà signalé la puissante exécution des taureaux; un objet assez énigmatique, ornement de trône ou bouche de fontaine, est modelé en tête de lionne avec une vigueur et une précision anatomique que ne surpassent point les meilleurs produits de l'art chaldéen ou assyrien[3]. C'est une sculpture de marbre, et ce n'est pas sans surprise que l'on constate l'emploi de cette matière à une époque aussi lointaine. En effet, il faut descendre jusqu'à la fin du VIIe siècle pour retrouver dans la Grèce continentale les premiers essais de la statuaire en marbre[4]. Mais, détail à noter, les premiers artistes auxquels les auteurs grecs attribuent cette découverte, Dipoinos et Skyllis, sont précisément des Crétois. Ce n'était donc que la transmision, à travers les âges et par tradition, d'une technique depuis longtemps familière aux artistes des Iles. Ainsi domine, du haut de l'antiquité crétoise, sur le monde européen tout entier, cette grande plastique de marbre qui, remplaçant les diorites de l'Asie, les granits et les grès d'Égypte, devait contribuer, par sa transparente blancheur, à la recherche des formes de plus en plus idéales et pures.

Comme annexe à la sculpture, signalons des pierres gravées et des empreintes sur argile qui complètent de la façon la plus heureuse les

1. Elle a été publiée par M. Evans dans l'*Egypt Exploration Fund*, 1899-1900, p. 60.
2. Publiés par M. Evans, *The Annual*, VII, p. 17, fig. 6, et p. 89, fig. 29.
3 Décrit par M. Evans, *ibid.*, VI, p. 31.
4. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, I, p. 128 et suiv.

séries déjà fort riches de la glyptique mycénienne. La gravure sur pierre ou sur métal était alors, sous l'influence des mœurs asiatiques, une des branches maîtresses de l'art : chacun portait avec soi son cachet ou sa bague gravée [1]. Quelques-uns de ces joyaux comptent parmi les plus belles découvertes de Schliemann à Mycènes. La Crète a été moins féconde jusqu'à présent en trouvailles de cachets originaux, mais elle se rachète par



Bras d'homme portant un vase
(Relief de stuc peint).

l'importance des empreintes d'argile qui portent encore l'image des sujets gravés. Celles de Cnossos ont servi, pense-t-on, à sceller des coffrets de bois qui contenaient les tablettes à inscriptions (archives et inventaires du palais ?) recueillies en nombre considérable au milieu d'amas de cendres. On y voit des animaux, des personnages, en tout semblables à ceux des bagues et cachets mycéniens. La curieuse représentation que nous donnons comme spécimen [2] est celle d'une déesse debout sur le sommet d'une montagne et accostée de deux lions dont la pose héraldique rappelle

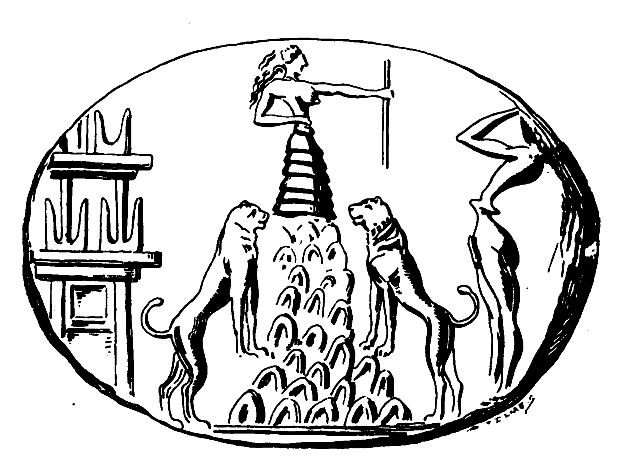
1. Voy. Perrot et Chipiez, VI, p. 834-862.
2. Publié par M. Evans, *The Annual*, VII, p. 29, fig. 9.

la composition de la célèbre *Porte des lions*[1] : vêtue de la grande robe à volants étagés qui dérive du *kaunakès* babylonien[2], les cheveux au vent, le sceptre à la main, elle reçoit l'hommage d'un homme dont la taille se renverse en arrière suivant le mode usité ; à gauche est indiquée l'architecture d'un petit temple avec des autels ornés de cornes[3]. Dégagez de cette petite scène les éléments archaïques et conventionnels du dessin, vous aurez sous les yeux un épisode de la vie religieuse en Crète avec son étrangeté pittoresque, les formes des idoles, l'aspect des sanctuaires, les gestes rituels, les costumes. L'apparence en est orientale, et pourtant rien n'y rappelle avec précision des œuvres d'Orient. Rien non plus n'y fait prévoir l'art grec. Placé aux confins des deux civilisations, l'art crétois leur sert d'intermédiaire, mais il est par lui-même une personnalité[4].

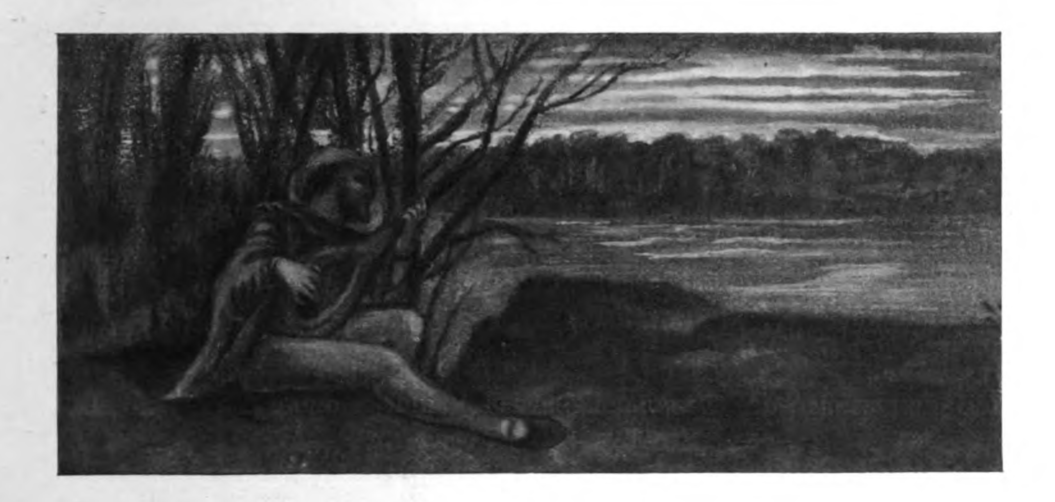
EDMOND POTTIER

(A suivre.)

1. Perrot et Chipiez, VI, pl. XIV.
2. Voy. la *Revue de Paris*, mars 1902, p. 190.
3. M. Evans a expliqué cette structure des autels dans un article du *Journal of Hellenic studies*, XXI, 1901, p. 109. Voyez la fresque reproduite ci-dessus, p. 87.
4. Voy. notre conclusion dans la *Revue de Paris*, mars 1902, p. 198-199.



EMPREINTE DE SCEAU
(Terre cuite).



UN TABLEAU DE FANTIN-LATOUR

Deux jeunes femmes sont assises en face l'une de l'autre, séparées par un métier à tapisserie. Celle de gauche relève un instant la tête pour saisir au vol une pensée, tandis que sa main fait glisser machinalement l'aiguillée de laine colorée à travers le canevas tendu.

Celle de droite, de profil, lit attentivement sur un livre dont les pages renvoient un reflet délicat sur son jeune et joli visage sérieux, un peu baissé. Elles sont toutes deux très simplement vêtues de vestes aux larges manches à la chinoise sur leurs jupes sans atours, et la lumière claire et transparente semble se plaire à jouer sur la blancheur de leurs petits cols rabattus et de leurs manchettes avec un éclat calme et doux.

Dans la pénombre enveloppée de la chambre, s'éveille, de loin en loin, sur le fond de la tenture, l'or tranquille d'un cadre. C'est un intérieur simple, recueilli, d'une tiédeur tout intime et de cette tenue un peu grave qui distinguait, à la date que précisent ces coiffures et ces vêtements, les bonnes familles de modeste bourgeoisie.

Deux jeunes femmes, immobiles et silencieuses, absorbées dans une

occupation coutumière de notre existence de tous les jours, il n'en faut pas plus pour retenir longuement notre regard et notre pensée et pour laisser en nous des traces profondes d'une paisible mais indéfinissable émotion.

Cela ne se passe pourtant ni dans l'antiquité grecque, ni dans l'antiquité hébraïque. Ce ne sont point là ni des héroïnes, ni des filles de roi. Cela

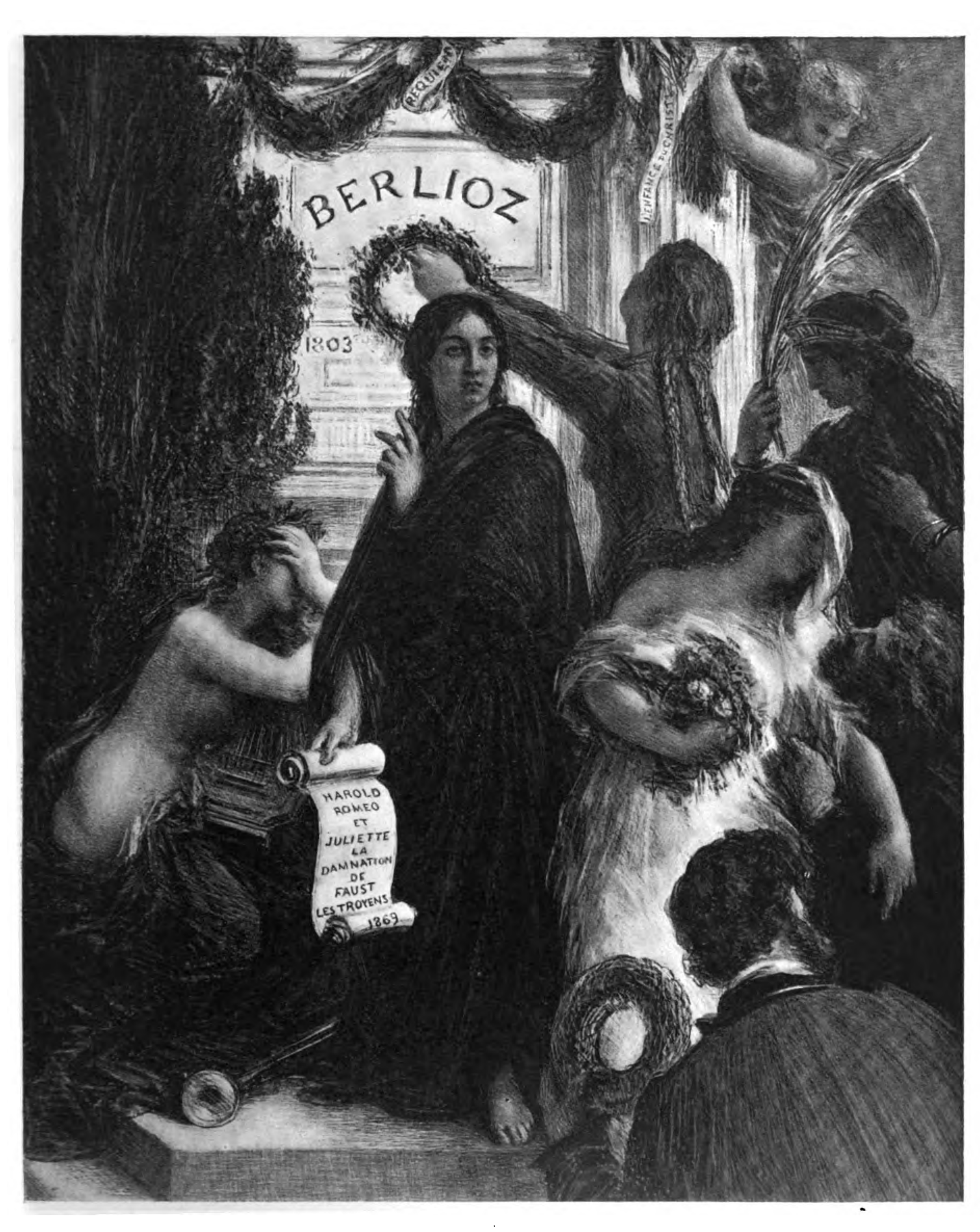


HÉLÈNE
(D'après une lithographie originale).

n'est ni de la légende, ni de l'histoire ; cela n'est surtout pas de la peinture d'histoire.

Et cela ne brille non plus, ni par aucun intérêt d'anecdote, d'esprit, de curiosité, par nul de ces attraits qui font le mérite de la peinture dite « de genre », chère à nos aïeux comme l'opéra comique et le vaudeville.

Pas de drame, pas de tragédie, pas d'action, pas de pathétique et, non plus, ni ingéniosité, ni piquant, ni pittoresque, ni intention sentimentale. Et, bien mieux encore, pas la moindre fatuité d'exécutant, pas la moindre vanité de virtuose se complaisant dans des tours de main et dans ces coups de brosse qui ressemblent à des coups d'archet ou à des coups



FANTIN-LATOUR. — L'ANNIVERSAIRE

(D'après une lithographie originale).

de fleuret. Ni airs de bravoure, ni tours de force. Aucune recherche d'effet de maîtrise, pas l'apparence d'un effort pour surprendre ou pour étonner.

Vous êtes devant une œuvre qui porte une signature et une date et vous ne pensez ni à l'ouvrier ni à son temps. Vous êtes en face d'un tout petit acte de vie très intense, mais très ordinaire, accompli très simplement, sans préoccupation d'aucune sorte, sans arrière-pensée étrangère au sujet



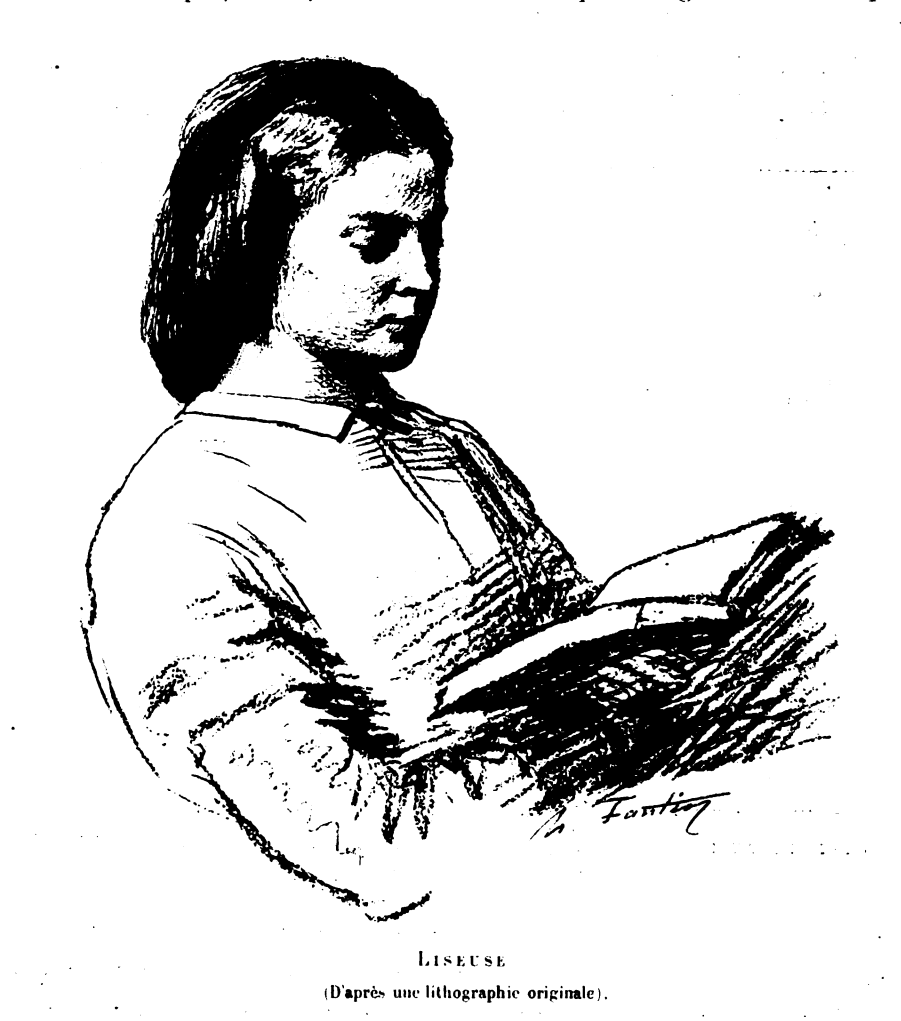
Un morceau de Schumann (Le graveur Edwin Edwards et sa femme)
(D'après une eau-forte originale).

et qui se passe aujourd'hui comme il s'est passé hier, comme il s'est passé depuis Homère, comme il se passera de même à travers les siècles à venir. Mais ce sujet médiocre et familier, ce spectacle, certes, sans imprévu et sans éclat, nous attache singulièrement, grâce à la magie mystérieuse d'un art profond, savant et discret, par la simple et puissante beauté de la vie qui contient, pour qui sait bien voir, toutes les grandeurs et toutes les beautés.

Ce n'est pas, sans doute, ce qu'on pensait couramment en 1859, date que porte cette peinture, du moins près des corps constitués des Beaux-

Arts, car le jeune téméraire qui se risquait à la présenter devant le jury du Salon se voyait tout bonnement fermer les portes.

Il est vrai que, alors, cette exclusion ne portait guère à conséquence

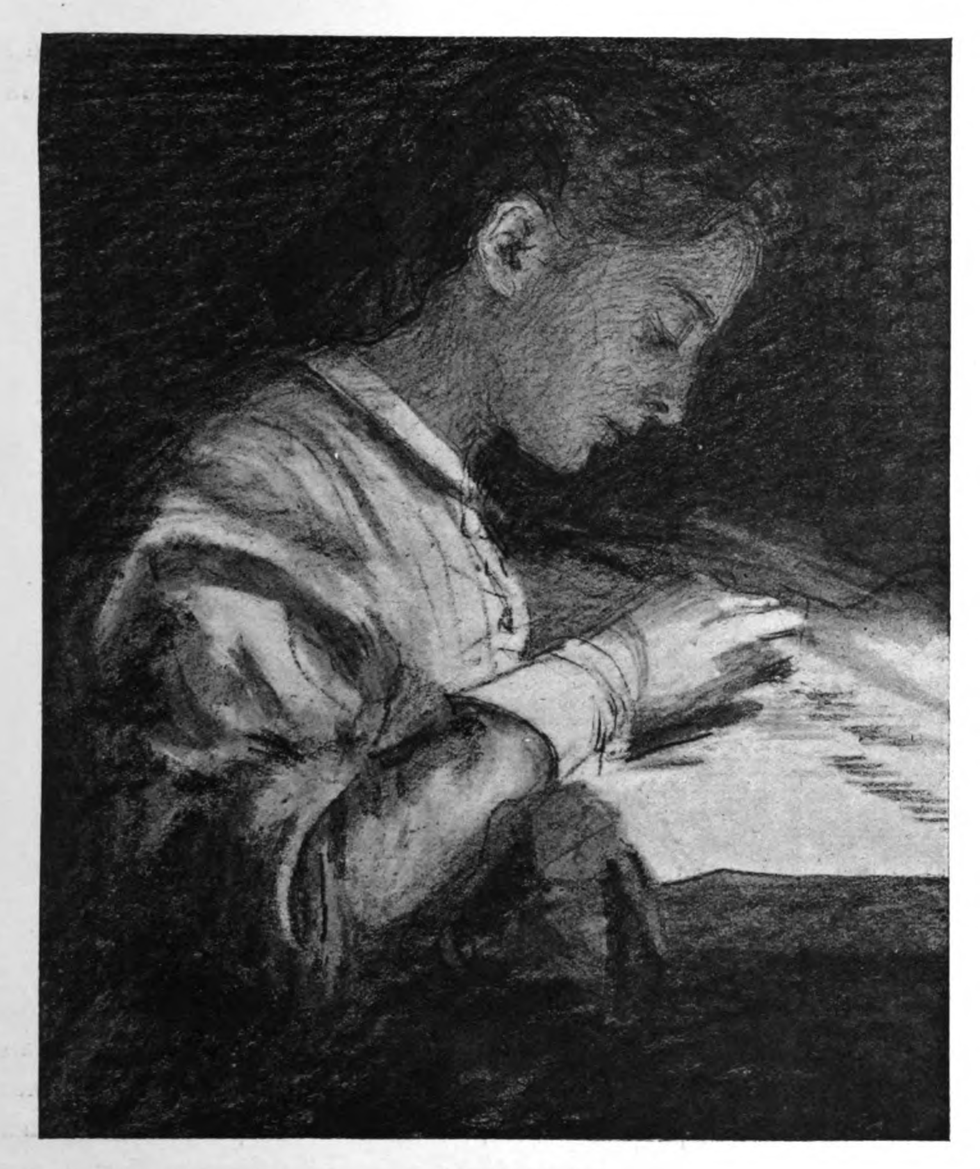


LISEUSE
(D'après une lithographie originale).

et qu'on était refusé en bonne compagnie. On n'était pas encore en 1863, année que rendit célèbre dans l'histoire des arts contemporains la fameuse Exposition des refusés, décidée par le gouvernement impérial lui-même, poussé à bout par les excès de l'Institut.

Ce fut pourtant en cette année 1859 que, dans son atelier de la rue Saint-Jacques, son « atelier flamand », disait-il, parce qu'il y accumulait

déjà sur des étagères des pichets et des plats d'étain savamment rangés.

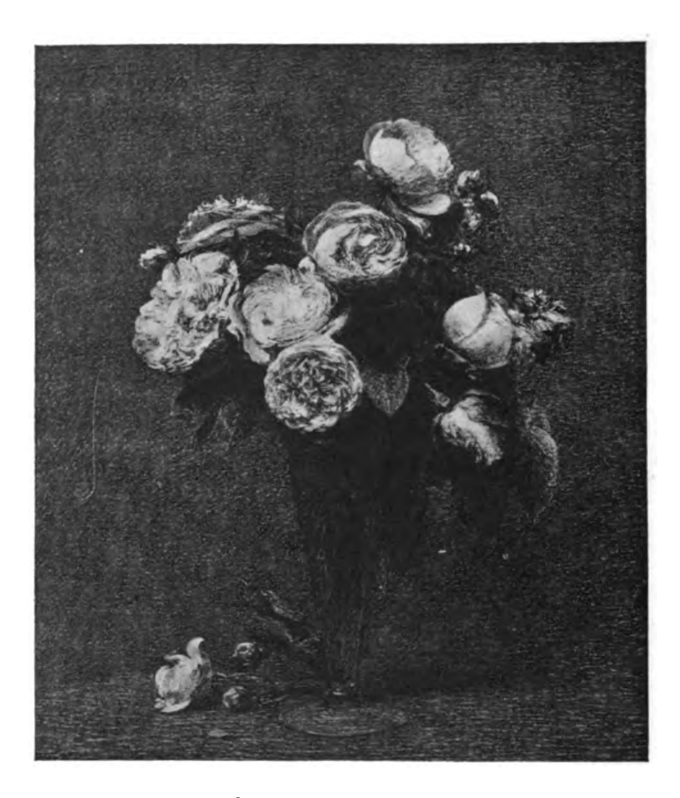


BRODEUSE
(D'après un dessin. — Musée du Luxembourg).

Bonvin organisa une petite exposition des œuvres des camarades refusés, dont le principal était Ribot et où Fantin-Latour, le jeune et audacieux

signataire du tableau appartenant à M. Victor Klotz, figurait avec l'œuvre repoussée.

Tous ces grands révolutionnaires du moment, nous en avons bien des fois parlé dans la *Revue*, c'était le petit groupe qui sortait de l'école ou



BOUQUET DE ROSES
(D'après une lithographie originale).

de l'atelier de cet incomparable pédagogue que fut Lecoq de Boisbaudran et qui évoluait autour de Courbet, attiré peut-être par la gloire bruyante du maître, mais aussi par son amour profondément indépendant des fortes et vivantes réalités et son goût robuste et sain du franc métier et des belles matières.

Ces « réalistes », comme on les appelait alors, non sans un sentiment d'horreur et d'effroi, étaient cependant, nous l'écrivions déjà à propos de Fantin, de Legros ou de Cazin, les hôtes assidus des musées. Fantin-





Fantin Latour pinx

Héliog Dujardin.

MES DEUX SŒURS

... de l'Art ancien et moderne

Imp. Louis Fort ...

Latour, pour son compte, aura peut-être bien passé au Louvre la moitié de son existence. Il regardait, il admirait, il copiait; il copiait beaucoup même, car c'était pour lui une manière d'admirer plus à fond, de pénétrer plus entièrement les chefs-d'œuvre, d'en mieux retenir la leçon.

Mais il ne cherchait pas, comme tant d'autres, au cours de cette fréquentation étroite des maîtres, à apprendre à faire la grimace du geste qu'ils avaient fait, à répéter à satiété ce qu'ils ont déjà dit, — et mieux que nous, — ni à recueillir d'eux quelques procédés ou quelques recettes commodes pour prendre ce qu'on appelle le ton de musée.

Il venait leur demander, à ces grands enthousiastes, clairvoyants et réfléchis, savants et ingénus, qui n'apprenaient pas encore à voir dans les écoles et dans les académies, par quels actes d'observation et de réflexion, d'attention et de volonté, de respect et de sacrifice, ils ont, à travers le prétexte imposé par les mœurs et par la foi, conservé pour la joie perpétuelle de l'humanité le spectacle merveilleux de la beauté des êtres et des choses.

Et c'est pourquoi, nous qui avons grandi depuis 1859 et qui avons appris à préférer à tous les mensonges grandiloquents de fausses restitutions du passé la simple image de notre propre vie, ce tableau du jeune homme, alors timide et inconnu, qui signait, sans s'en douter, une œuvre de maître, nous touche-t-il et nous ravit-il à l'égal des chefs-d'œuvre d'autrefois, par son accent de candeur et de simplicité, son sentiment intense et contenu de l'intimité de la vie qu'il contribue à nous faire comprendre et aimer davantage.

Léonce BÉNÉDITE





LES GRAVEURS DU XXE SIÈCLE

LEHEUTRE

PEINTRE, GRAVEUR A L'EAU-FORTE ET A LA POINTE SÈCHE



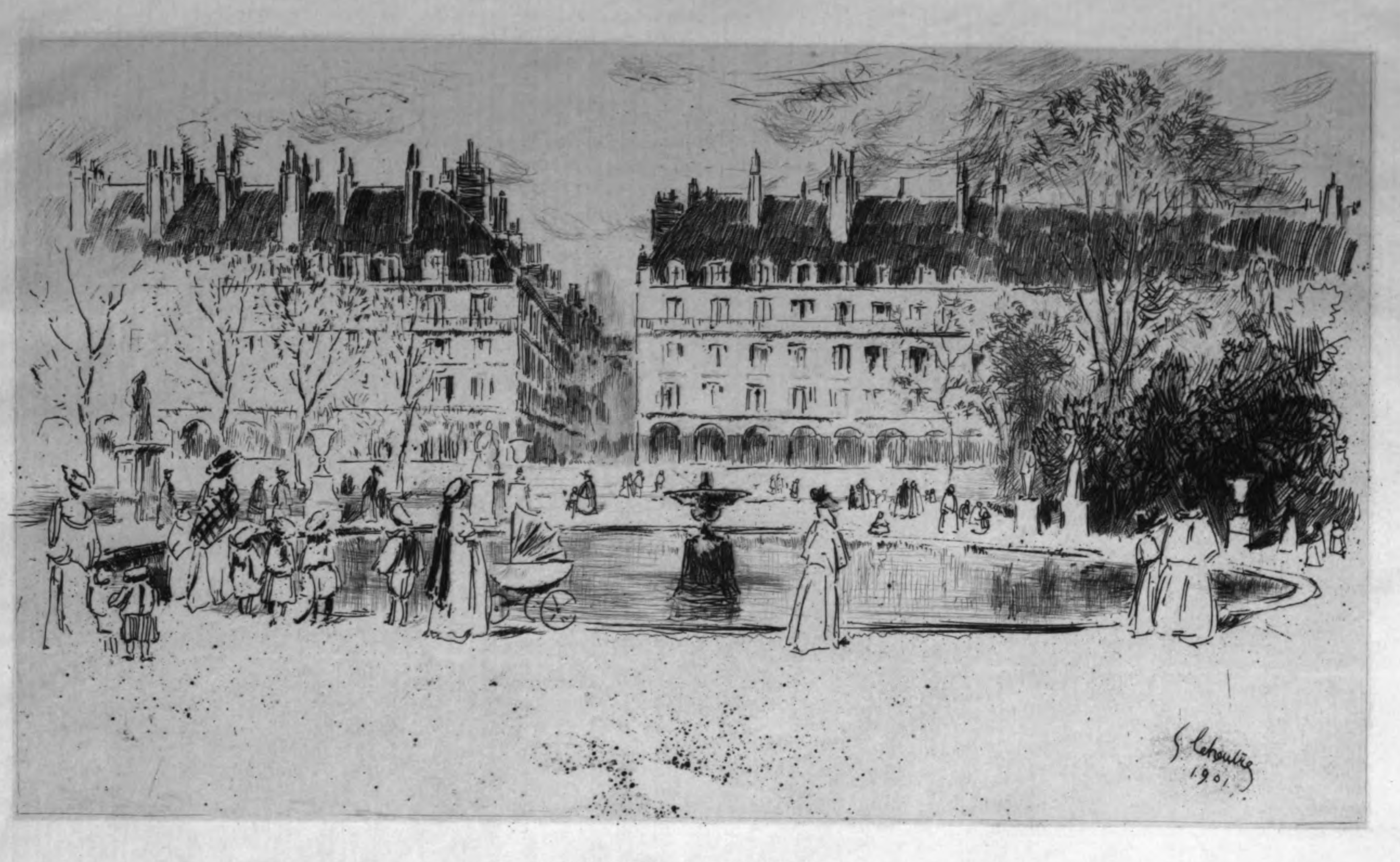
Un des noms en vue de l'estampe originale actuelle.

Dix ans de gravure et, aujourd'hui, un œuvre de soixante-cinq pièces.

Né à Troyes en 1861, peintre, élève de Gervex, Humbert et Carrière, débute au Salon en 1889. Subitement se prend de goût pour les gravures, qu'il regarde et étudie chez les maîtres anciens et récents, puis se prend de passion pour la gravure, qu'il entend pratiquer à ses heures, en dilettante, et de cette façon : mettre un cuivre sous son bras ; partir dans les rues de Troyes, par exemple, ou sur les bords de la Marne, à Lagny, à la recherche d'un sujet ; se placer dans



… XXᵉ SIÈCLE



LE PETIT BASSIN DES TUILERIES

Eau-forte originale de Leheutre

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Louis Fort. Paris

quelque coin tranquille à l'abri des curieux, dessiner directement et définitivement d'après nature sur la planche, conserver ainsi la franchise de l'impression et de l'attaque premières, et ne point l'abâtardir en recomposant et fatiguant le sujet à l'atelier. Tirer un petit nombre d'épreuves — la belle épreuve! — biffer la planche, et passer à une autre...

De là un œuvre primesautier, nerveux et fin.

Il commença, en 1892, par trois petits croquis sur Venise, premiers essais de procédé, à influence de Whistler. Des canaux de Venise il saute au *Canal de l'Ourcq*, aborde comme sujet la rue de Paris, qui lui fournit aussitôt deux planches intéressantes, *le Chantier du Sacré-Cœur* et une *Rue à Montmartre*, sa manière s'y dégage nette et spirituelle. Suit un portrait, *Mme Leheutre mère*, puis une petite esquisse, *la Seine au Point-du-Jour*, puis une douzaine de croquis de paysages pris à Lagny, Noisy, Gournay.

Changement brusque : deux piquantes études de *Danseuses à la barre*. Leheutre va-t-il se lancer sur cette belle piste : la vie à Paris ?

Changement brusque : il revient au paysage et aux vues (sauf une exception, *les Jeunes musiciennes*, sujet de genre, pointe sèche pour l'*Album des peintres-graveurs*), et le voici dans une série d'une vingtaine de planches importantes, dont plusieurs sont obligatoires pour le collectionneur d'estampes modernes :

Quai de la Marne, à Lagny, in-4° en largeur ; *la Marne, à Lagny* (quai, bateaux-lavoirs, etc.), in-4° en largeur ; *le Pont de Gournay*, in-8° carré (publié par la *Gazette des Beaux-Arts*, qui, dès 1896, sut apprécier Leheutre) ; *le Champ-Riquier, à Gournay ; le Nouveau pont, à Lagny*.

L'Impasse Gambey, à Troyes (vieilles maisons à pans de bois), très belle planche ; *la Place des Jacobins, à Troyes ; Croquis de rue, à Troyes*, grande pointe sèche tirée à deux épreuves ; *le Port au bois, à Troyes*, grande pièce très importante ; *la Passerelle au bord du canal*, pointe sèche in-4° carré, très belle.

Les Tanneries, à Montargis.

L'Écluse du Tréport, grande pointe sèche, etc.

Troyes, Lagny, Gournay et le Tréport épuisés, Leheutre revient récemment sur Paris, avec :

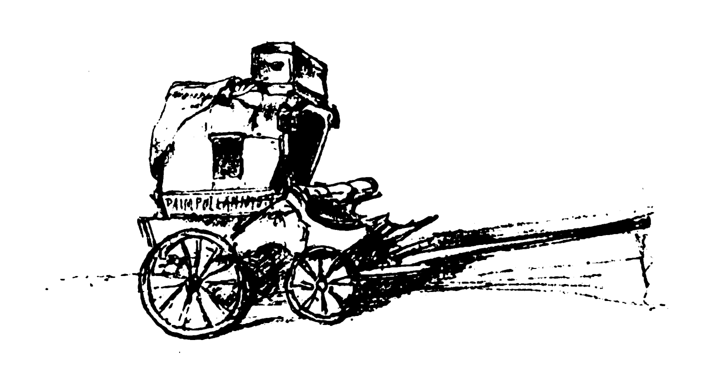
Place du Réservoir, à Montmartre, petite pièce qui a servi d'adresse au

marchand d'estampes Sagot. (Le joli livre parisien qu'on pourrait faire, illustré, dans cette formule, si Leheutre avait l'instinct et la discipline d'un illustrateur et la persévérance voulue sur un sujet donné! Rien de tel qu'un livre illustré réussi pour porter et faire durer la réputation d'un artiste.) *L'Atelier de Delâtre, à Montmartre,* petite pièce; *les Bateaux-omnibus à Auteuil,* grande eau-forte; enfin, *le Petit bassin des Tuileries,* pour le présent numéro de la *Revue.*

En 1900, Leheutre fut un de ceux — trop peu nombreux — qui représentèrent à l'Exposition Universelle l'estampe originale française. Il y fut justement récompensé.

« Je considère que je n'ai encore rien fait », dit-il, et c'est plaisir de trouver cette modestie chez un artiste de talent et de notoriété. Traduisons qu'il a fait beaucoup, mais compte faire encore mieux. Dans quelle voie? C'est un capricieux, qui ne court pas après la commande et ne travaille que suivant sa fantaisie. Étudiera-t-il la rue de Paris? il prétend qu'on y est trop dérangé pour opérer d'après nature, et se sent présentement repris de l'idée de travailler d'après la figure. Nous donnera-t-il une suite d'études parisiennes dans la manière de ses deux danseuses? ce serait précieux. Mais aura-t-il la patience d'une série? ceci est le point délicat, l'énigme!

HENRI BERALDI





L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FLAMANDS

A BRUGES

(PREMIER ARTICLE)

Avant de visiter l'exposition, arrêtons-nous un instant sur la Grand'-Place, devant la statue des héroïques *communiers* Breydel et de Conink. En face de nous, s'appuyant sur les bâtiments trapus des Halles, s'exhausse la tour du Beffroi ; à droite, la façade sombre et rectangulaire du Cranenburg; derrière nous, une charmante rangée de maisons à pignons : cafés, tavernes, auberges, dont les briques rouges égayent d'une note populaire la noblesse du forum communal. A gauche, enfin, s'élèvent les hautes murailles grises et sèches d'un édifice moderne en faux gothique : l'hôtel du gouvernement provincial. C'est au premier étage de ce palais qu'est disposée l'exposition : plus de trois cents tableaux des primitives écoles de Bruges, Ypres, Gand, Bruxelles, Louvain, Haarlem, Anvers, œuvres empruntées aux musées et aux églises belges, aux musées de



Rouen, Strasbourg, La Haye, Glascow, etc., aux grandes collections de France, d'Angleterre, d'Allemagne, d'Autriche.

L'initiative de la présente exposition fut prise, il y a trois ans, par l'archéologue Wytsman. Un comité se forma tout aussitôt sous la présidence de M. Auguste Beernaert, l'éminent homme d'État. Il fut décidé que l'on organiserait à Bruxelles une exposition des chefs-d'œuvre de la peinture flamande au xve et au xvie siècle. Un projet original dominait l'entreprise hardie des premiers organisateurs : la reconstitution temporaire de l'*Adoration de l'Agneau*, le miraculeux polyptyque des frères van Eyck, dont la partie centrale est conservée à Gand dans la chapelle du donateur Judocus Vydt, à l'église de Saint-Bavon, et dont les volets sont en exil à Bruxelles et à Berlin. Des négociations furent entamées sans succès. Les organisateurs, néanmoins, ne perdirent point courage. De nombreuses adhésions étaient parvenues d'Angleterre, lorsque la direction des Hospices de Bruges fit savoir qu'il ne fallait point compter sur les Memlinc[1]. Le comité d'initiative ne résista pas à ce coup nouveau et se dispersa. On ne parlait plus de l'exposition des primitifs lorsque, il y a un an, l'idée reprit corps à Bruges même. Un comité nouveau se forma sous la présidence du baron H. Kervyn de Lettenhove. Il ne réussit pas davantage à rassembler les membres épars de l'*Adoration de l'Agneau*. Du moins a-t-il réuni un nombre énorme de tableaux, œuvres de maîtres et d'élèves, retraçant d'une manière complète l'histoire de la peinture flamande, depuis la naissance de l'école, à Ypres, à la fin du xive siècle, jusqu'aux débuts de la période romanisante, prélude au grand siècle de Rubens.

La première visite à l'exposition ne procure pas des joies sans mélange. Le local est peu favorable ; d'ailleurs, on aurait eu beau chercher, Bruges ne pouvait rien offrir de mieux. Inconvénient plus grave et inéluctable : certains chefs-d'œuvre, arrachés du milieu séculaire où ils étaient admirés avec une sorte de ferveur rituelle, perdent ici leur gravité mystique, voient leur beauté et leur prestige s'amoindrir parmi la foule innombrable des envois entassés. Les Memlinc de l'Hôpital, par exemple, ne dégagent plus l'émotion exquise qui, dans leur cadre traditionnel, nous exalte jusqu'à la prière. Et puis, il faut le dire, il y a trop de tableaux ! Évi-

1. Je termine par un *c* le nom de l'exquis décorateur de la *Châsse de sainte Ursule*, suivant l'orthographe proposée récemment par M. Weale.

demment, cette abondance proclame hautement le zèle du comité, et je ne saurais m'en prendre qu'à la manie encyclopédique de notre époque. On perd trop volontiers de vue que les expositions de ce genre sont faites avant tout pour exciter chez les artistes et parmi la foule l'amour de la



École française du XVe siècle. — Donateur recommandé par saint Victor
(Musée de Glascow).

beauté ancestrale et le désir de perpétuer cet idéal traditionnel. Elles doivent procurer, par le spectacle de la grandeur ancienne, des joies et des émotions, fécondes au point de provoquer de nouvelles forces créatrices, dignes d'un passé magnifique. Là est le but. Pour cela, il importe de ne montrer que des tableaux de premier ordre, de les exposer avec tout le goût, toute l'élégance nécessaires. Or, les préoccupations scientifiques sont tellement puissantes de nos jours et accaparent à ce point nos esprits, qu'à Bruges, comme dans les expositions similaires, on a surtout cherché

à réaliser un admirable instrument d'étude pour les historiens et critiques d'art, à édifier un éphémère et monumental dictionnaire de la peinture flamande primitive, où l'on n'a pas hésité à introduire des pages d'un intérêt très discutable à côté d'œuvres sublimes, et cela dans le désir d'être aussi complet que possible. L'alexandrinisme nous aveugle. A quoi bon soumettre au public les productions les plus faibles d'un maître ou d'une école ? On rend un détestable service aux hommes que l'on veut glorifier, car on souligne leurs défauts. C'est ce que devraient se dire les organisateurs d'expositions, aussi bien que les conservateurs de musées, égarés trop souvent par la minutie moderne des recherches critiques.

Je devine que nombre de lecteurs m'accusent tout bas de don-quichottisme. Aussi bien, je cesse mes lamentations idéalistes et je passe à l'examen des œuvres exposées. Le plus ancien tableau que nous montre l'exposition de Bruges est un *Calvaire,* prêté par l'église Saint-Sauveur, et exécuté vers 1360 pour la corporation des tanneurs. Les figures ne sont pas absolument barbares et trahissent un certain souci d'élégance ; mais elles manquent totalement d'individualité, de vie propre. La même esthétique gracieuse et impersonnelle, soutenue toutefois par une technique plus habile, se remarque chez Melchior Broederlam, un artiste né à Ypres probablement, et que Philippe le Hardi nomma peintre de sa cour. On voit à l'exposition plusieurs ouvrages attribués au peintre yprois, entre autres un tableau provenant de l'hospice Belle, d'Ypres, et représentant Josse Brids, son épouse Yolande Belle et leurs enfants, agenouillés devant la Vierge tenant l'Enfant Jésus, peinture fort délicate, puis un petit autel portatif, avec une Vierge sculptée au centre et dont les minuscules sujets peints sur les volets représentent des scènes du Nouveau Testament (collection Cardon).

Il serait à souhaiter qu'avec les quelques documents mis au jour récemment par M. Cyprien Mouget, on nous montrât dans son milieu, parmi ses confrères des gildes de Saint-Luc, ce Melchior Broederlam, à la fois peintre de « taveliaux d'autel », de harnais de joûtes, de pennons, dessinateur de bijoux, de vêtements échevinaux et enlumineur de statues. Le chef-d'œuvre, et la seule œuvre vraiment authentique du maître yprois, est conservé, on le sait, au musée de Dijon. Il provient de la chartreuse de Champmol, dont il décorait jadis la merveilleuse chapelle. Les peintures de ce retable révèlent, à mon avis, une influence giottesque (le paysage,

les architectures, le style des draperies, tout l'indique). Il ne faudrait point s'étonner que Broederlam eût visité l'Italie, et il est même surprenant que



PIERRE POURBUS. — LA MÈRE DES DOULEURS
(Église Saint-Jacques, à Bruges).

la remarque n en ait pas encore été faite. Son contemporain et concitoyen, Jacques Cavâel, ne travailla-t-il pas, avec deux de ses élèves, à la décora-

tion de la cathédrale de Milan? De plus, j'ai la conviction que Melchior Broederlam, qui enluminait comme ses confrères des statuettes et des images de pierre au moyen d'une peinture à l'*ole*, a peint son retable de Dijon avec des couleurs préparées à l'huile. L'espace me fait défaut pour en fournir la démonstration; je reprendrai un jour ou l'autre cette question capitale.

Si la technique de Broederlam est déjà assez avancée, son style manque encore de relief et de signification ethnique. Le réalisme flamand, tel qu'il devait régner pendant plus d'un siècle sur l'art occidental et s'épanouir dans la création gigantesque de Rubens, vivait pourtant déjà avec ses traits essentiels dans les œuvres du génial décorateur de la chartreuse de Champmol, Claes Sluter, maître des œuvres de taille de Monseigneur Philippe le Hardi. Mais l'heure où la peinture flamande s'élève à la hauteur des œuvres de Sluter, et même les dépasse, ne sonne qu'avec la venue des frères van Eyck.

Le musée de Bruxelles a prêté les deux figures d'*Adam et Ève* aux organisateurs de l'exposition, et voici que je retrouve précisément dans mes anciens carnets quelques notes sur la facture de ces admirables panneaux : « Le modelé est patient, sans fadeur, rapide, ferme. Le contour des membres se précise sur le fond noir par une légère cernure blanche ; c'est la seule formule technique que l'on constate dans cette peinture libre entre toutes. Il ne semble pas que les van Eyck se soient préoccupés de faire jouer les figures dans l'air, encore que la savante disposition des ombres dégradées amène de fines lumières frisantes sur les reliefs brun jaunâtre des chairs. » Ces deux figures sont-elles peintes par Hubert ou par Jean et faut-il que j'aborde ici l'insoluble problème : Quelle est la part de collaboration de chacun des deux frères dans l'exécution de l'*Agneau mystique?* Les restaurations subies par le célèbre polyptyque (la première fut exécutée en 1550, par Lancelot Blondeel et Jan Schoreel, et la dernière au commencement du XIXe siècle), l'absence de tout document décisif, ne permettent point de résoudre l'énigme, et d'ailleurs l'exil à Berlin des volets représentant les *Milites Christi* et les *Peregrini sancti*, augmente la difficulté des recherches. Je crois bien, pour ma part, que le plus créateur et le plus grand des deux frères est le cadet, et qu'il faut voir en Jean van Eyck le principal auteur du retable de l'*Agneau;* mais un numéro de la *Revue* me suffirait à peine pour justifier mon opinion.

On expose également, de Jean van Eyck, la *Vierge glorieuse* adorée par le chanoine Van der Paele, la *Femme de Jean* (appartenant toutes deux au musée de Bruges), la petite *Vierge au donateur* du musée d'Anvers. Voilà pour les œuvres authentiques. Inutile de prodiguer ici les exclamations admiratives. Ces merveilles ont été décrites maintes fois et nul ne saurait oublier la page où Fromentin, parlant de la *Vierge* de Bruges, dit « qu'elle entre en plein dans les visées de l'art moderne et qu'elle est sur le point de les satisfaire toutes ». On ne saurait mettre en doute l'authenticité d'une

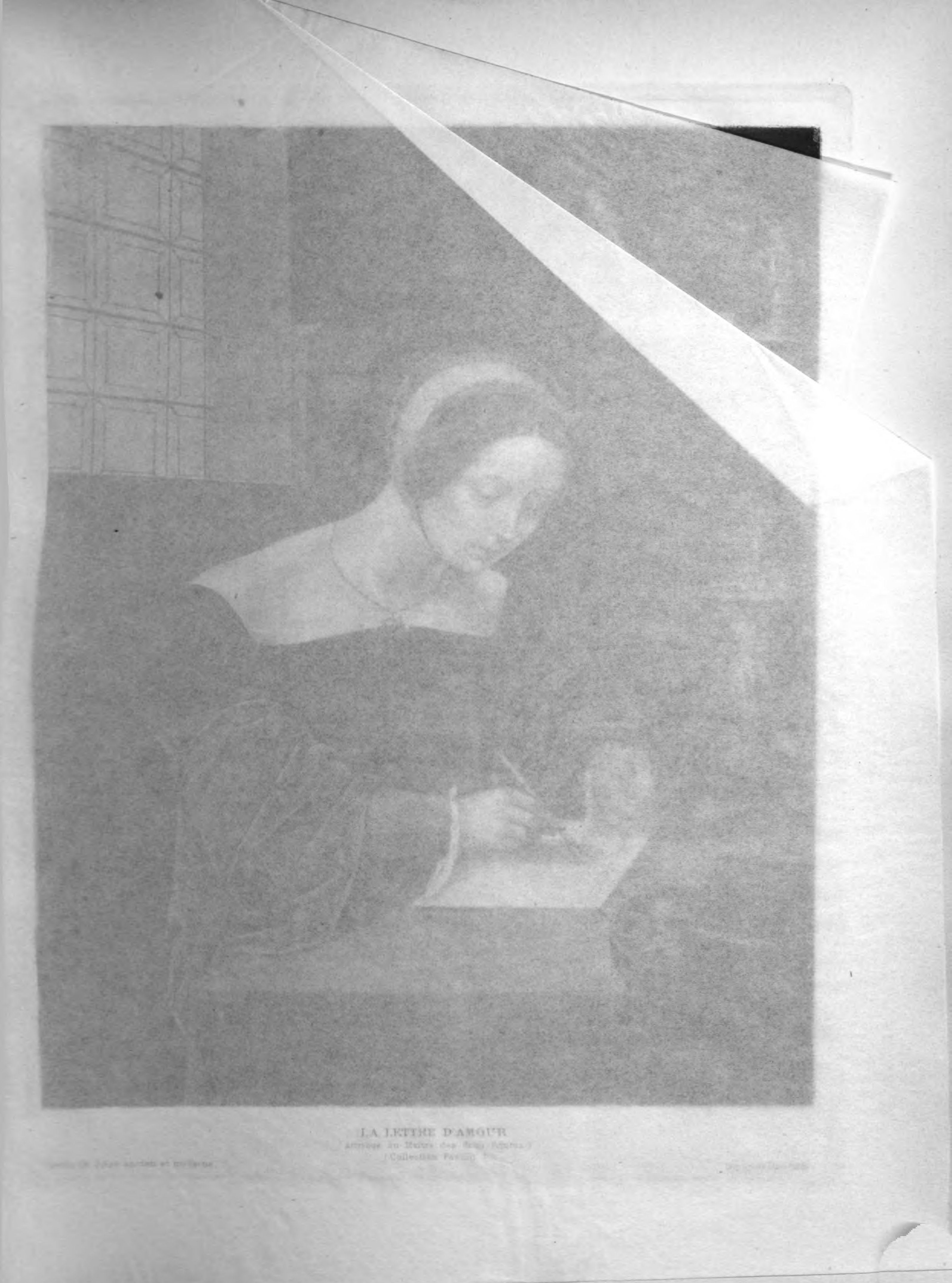


THIERRY BOUTS. — LE MARTYRE DE SAINT ÉRASME
(Église Saint-Pierre, à Louvain).

autre *Vierge glorieuse* inachevée (collection Helleputte), provenant de l'abbaye de Saint-Martin, à Ypres ; deux documents du xve siècle l'attribuent formellement à Jean. Van Mander en disait : « Il semblait que ce fût une œuvre plus divine qu'humaine ». Mais elle a été maltraitée par un restaurateur impitoyable. L'abbé van Maelbeke, prévôt de Saint-Martin d'Ypres, représenté au centre, a été repeint effrontément. Il n'y a plus, hélas ! la moindre trace du pinceau de Jean dans ce coloriage saugrenu. On attribue à Jean van Eyck un panneau très connu de la collection Francis Cook, *les Saintes Femmes au tombeau*. Le tableau est de premier ordre ; je ne saurais y voir toutefois une œuvre de l'un des illustres frères. La composition et le dessin semblent bien appartenir aux auteurs de l'*Adoration*. La cotte de

mailles du superbe et pléthorique légionnaire endormi devant le tombeau est exécutée dans le même esprit que l'armure damasquinée du saint Georges de *la Vierge adorée par Van der Paele*. L'ange semble échappé de l'*Agnus Dei*. Mais les carnations toujours si nuancées chez Jean — voyez les grandes figures de la *Vierge de Paele* et même le minuscule visage de la *Vierge* d'Anvers — deviennent conventionnelles dans ces *Saintes Femmes ;* les chairs féminines sont trop uniformément blanches, les chairs des soldats trop volontairement rouges. Une sorte de morbidesse dans les contours, des ombres étudiées plus volontiers au point de vue de l'effet qu'au point de vue de la réalité, une absence de robustesse et de fermeté dans le modelé du visage et dans les architectures du fond — tels sont les autres signes qui m'empêchent de tenir ce panneau, d'une beauté néanmoins supérieure, pour une œuvre de Jean. D'autre part, sur quelles preuves s'appuyera-t-on pour y voir une création d'Hubert ? Il n'existe aucune œuvre indiscutablement authentique de l'aîné des frères. Les points de comparaison font donc absolument défaut. *Les Saintes Femmes au tombeau* sont pour moi l'œuvre d'un puissant disciple de Jean, qui travailla sans doute dans l'atelier même du maître. A ce propos, une remarque. Nous aurons plusieurs fois encore l'occasion d'admirer à l'exposition de nombreux et très remarquables travaux d'école. Les critiques ne voient dans les œuvres anonymes que des productions de grands maîtres, tant est vif leur désir d'authentifier ces œuvres. Gardons-nous de ce travers. Une dizaine de grands artistes ont illustré le xve siècle. Ils ne peuvent avoir peint tous les tableaux que nous avons conservés de cette époque ; des travaux d'élèves, de disciples, de contemporains moins notoires, dont les noms sont oubliés depuis longtemps, forment une bonne partie des tableaux anonymes de nos vieux peintres. C'est ce qu'il ne faut pas perdre de vue en se livrant au dangereux travail des attributions. Il nous est impossible également de considérer la *Consécration de Thomas Beckett* (collection Devonshire) comme une composition de Jean ; la facture en est franchement médiocre. Admirons sans réserves, par contre, un *Portrait de vieillard* (collection Oppenheim), d'une finesse de tons inoubliable. Mais est-elle bien du pinceau de Jean ?

Avec la *Madone de Paele*, d'une immarcescible fraîcheur, la délicate *Madone* d'Anvers et les figures d'*Adam et Ève*, d'un naturalisme ingénu et sublime, les van Eyck sont largement représentés à l'exposition. On ne



LA LETTRE D'AMOUR



LA LETTRE D'AMOUR
attribué au Maître des Demi figures
Collection [illegible]

[illegible] Art ancien et moderne
[illegible] Paris

cessera toutefois de maudire les mauvaises volontés qui ont empêché la reconstitution de l'*Adoration de l'Agneau*, cette divine comédie enfantée par le génie des Flandres. Non seulement les Flamands se fussent réjouis de contempler dans sa pure grandeur cette aube lumineuse de leur peinture ; mais critiques, artistes, collectionneurs, simples curieux de tous pays, seraient accourus pour contempler l'ensemble de cette création où l'art et la foi se pénètrent si intimement, et l'on aurait pu répéter ce qu'écrivait Karl van Mander, le bon historiographe des peintres de Flandre, lorsqu'il essayait d'évoquer la foule rassemblée autour du retable, les jours d'ostension publique : « Hommes, femmes, vieillards, jeunes gens, se pressent alentour comme les abeilles et les mouches autour des corbeilles de fruits et de fleurs. »

Roger van der Weyden, dit de La Pasture, successeur immédiat de Jean van Eyck, et probablement son élève, figure à l'exposition avec la petite et dramatique *Pietà*, achetée il y a trois ans par le musée de Bruxelles, à la vente Pallavicini-Grimaldi, de Gênes (l'honneur de cette acquisition revient à M. A.-J. Wauters), et avec un portrait à la fois minutieux et large de Pierre Bladelin, trésorier de la Toison d'Or (collection Kauffmann), dont les restaurateurs ne me paraissent pas avoir respecté la coiffure plate, en forme de calotte hémisphérique, telle que la portent tous les personnages bourguignons. Cette *Pietà*, où les personnages sont groupés sur un ciel enflammé de soleil déclinant, est une merveille de tons chauds et de force pathétique; rien de plus trouvé et de plus humainement juste que l'attitude de saint Jean soutenant Jésus d'une main et écartant de l'autre la Vierge pour l'empêcher de baiser le visage de son fils et de trouver ainsi un nouvel aliment à sa douleur. Van der Weyden est un merveilleux créateur de drames; l'émotion est plus cérébrale dans son art que dans celui des van Eyck. Ce Tournaisien installé à Bruxelles, fondateur de l'école brabançonne, imprime une nouvelle direction à la peinture flamande. Son tempérament est moins germanique que celui de son maître présumé; Wallon d'origine, il a fait le voyage d'Italie. Il n'égale que rarement les créateurs de l'*Agneau* comme peintre; son dessin est souvent d'une étrange gaucherie; en revanche, il élargit jusqu'à la tragédie la plus poignante l'émotion humaine des scènes religieuses. Chaque personnage participe à l'action. Voyez son incomparable *Descente de croix*, de Madrid. Sa petite *Pietà* a la

même vertu d'expression. Elle suffirait à justifier l'épitaphe de Roger : « Sous cette pierre, Roger, tu reposes inanimé, toi dont le pinceau excellait à reproduire la nature. Bruxelles pleure ta mort, parce qu'elle craint de ne plus retrouver d'artiste aussi habile. L'art gémit d'être privé d'un maître sans égal. »

Des nombreux peintres flamands contemporains de van der Weyden, successeurs immédiats de Jean van Eyck, une quinzaine de noms sont parvenus jusqu'à nous (peut-être faut-il voir en Jean Daret, qui, neuf ans après la mort de Jean, hérita de la charge de peintre et de varlet de chambre de Philippe le Bon, l'auteur des *Saintes Femmes au tombeau ?*). De ces quinze noms, deux seulement ont retrouvé de l'éclat : ceux de Petrus Cristus, de Gand, et de Simon Marmion, de Valenciennes. Du premier, on a conservé des œuvres authentiques, et l'exposition de Bruges montre l'une des plus célèbres, les *Fiançailles de sainte Godeberte,* désignée à présent sous ce titre : *Saint Éloi vendant une bague à des fiancés* (collection Oppenheim). Le tableau est signé et daté 1449. Comme dans sa *Vierge avec l'Enfant*, du musée de Turin, Cristus s'y montre réaliste consciencieux et assez sec. Et précisément à cause de cela, nous ne pouvons ratifier l'opinion de M. Bode qui, *par analogie*, a enrichi Cristus de l'harmonieuse et grave *Pietà*, attribuée successivement à Bouts et à Ouwater, et prêtée à l'exposition de Bruges par le musée de Bruxelles. Cette *Pietà* n'a jamais été admirée comme il convenait ; le xve siècle flamand en compte peu d'aussi nobles, d'aussi irrésistiblement émouvantes. On n'y surprend aucune de ces violences ou de ces gaucheries si fréquentes chez nos primitifs, aucun éclat imprévu, aucun effet excessif ; toute la dramatisation est intérieure, et si pénétrante que je n'en connais presque point de comparable dans toute l'école. La simplicité de l'ordonnance, la quasi nudité du paysage, l'importance individuelle des types, rapprochent l'auteur de certains maîtres italiens et forment le contraste le plus absolu avec la manière de Pierre Cristus, telle que nous l'enseignent les œuvres authentiques et telle que la définit M. A.-J. Wauters dans sa *Peinture flamande*. Celui que l'on considère comme l'initiateur de la peinture de genre n'est point l'auteur de ce douloureux poème. Il n'y a aucune raison, par contre, pour contester à Cristus la paternité d'un superbe *Portrait d'homme* de la collection Nardus. Le personnage, coiffé d'un béret rouge, vêtu d'un surcot

brun, tient une fleur écarlate à la main; le ton doré des chairs, la robustesse des plans physionomiques, révèlent la main d'un disciple intime de van Eyck.

S'il faut en croire le collectionneur sir Ch. Turner, la *Vierge* et les



Centre du triptyque de l'église Saint-Jacques, a Bruges, attribué a Jean Mostaert.

Moines dominicains de sa galerie, envoyés à Bruges, seraient l'œuvre de Simon Marmion, dont on ne connaît aucun tableau authentique. L'envoi de sir Turner ne nous tirera point de notre ignorance. C'est aussi parmi le groupe des descendants directs de Jean van Eyck qu'il faut placer l'artiste désigné sous le nom de « maitre de Flémalle », qui conserve dans ses figures la puissance presque sculpturale des peintres de l'*Adoration*, tout en substituant une couleur terne et légèrement crayeuse aux tonalités prismatiques des fondateurs de l'école brugeoise. Le chef-d'œuvre de ce maître,

que l'on a vainement essayé d'identifier avec Jean Daret, le second peintre de Philippe le Bon, appartient au musée Stædel, de Francfort, et provient de l'ancienne maison des Chevaliers de Jérusalem, à Flémalle-lez-Liège, — d'où son nom provisoire, imaginé par M. von Tschudi. Du même maître, Bruxelles possède le fameux triptyque de l'*Annonciation* (à la comtesse de Mérode), que de rares privilégiés ont seuls été admis à contempler, et la *Vierge lisant*, de la collection Somzée, mise à la disposition des organisateurs de l'exposition.

Roger van der Weyden mourut en 1464. Son exemple avait provoqué une émulation extraordinaire parmi les maîtres des Pays-Bas. Non seulement Bruges et Bruxelles étaient de brillants foyers d'art, mais les gildes de Gand, Anvers, Louvain, Haarlem, comptaient des peintres de premier ordre. Quatre grands noms, devenus célèbres entre tous, résument cette époque, qui correspond au règne fastueux et agité de Charles le Téméraire : Hans Memlinc, Thierry Bouts, Hugo van der Goes et Juste de Gand. De ce dernier, on ne voit aucun tableau à l'exposition ; sa seule œuvre authentique est conservée, on le sait, à Urbin. Sous le nom de van der Goes, on nous montre l'admirable *Donateur recommandé par saint Victor*, du musée de Glascow, un joyau inestimable, d'une largeur et d'une virtuosité picturales que l'on croirait déjà du XVIe siècle, et dans lequel M. Camille Benoit, se basant sur la nature du paysage, la facture des bijoux, l'exécution des étoffes, voit, avec raison me semble-t-il, une œuvre de l'école de Moulins. Ce tableau fut d'abord attribué à Jean Gossaert, dit Mabuse, puis MM. Schœne, Bode et Wauters y reconnurent un van Eyck ; on le passa ensuite à Hugo van der Goes ; enfin, en dernier lieu, et tandis que M. Camille Benoit l'annexait à la France, certains connaisseurs désignèrent son auteur sous le nom de « maître de Saint-Victor », ou « maître de Glascow ». Les critiques sont comme les experts en justice, ils n'arrivent jamais à s'entendre.

A cette même école de Moulins, appartiendrait un panneau placé tout à côté, *Portrait présumé d'Anne de Beaujeu avec sainte Madeleine*, d'une allure plus gothique, mais d'une solidité en même temps que d'une finesse d'exécution presque sans pareilles, et un *Donateur recommandé par saint Jérôme*, envoyé d'Angleterre, tableau sans grand intérêt, inconsidérément restitué par son propriétaire à Roger van der Weyden.

H. FIERENS-GEVAERT

(A suivre.)

LA FEMME ANGLAISE ET SES PEINTRES[1]

(NEUVIÈME ARTICLE)

VII

HAYTER

(Suite.)

La reine avait entendu parler autrefois, en 1829, du bal historique donné à Paris par la duchesse de Berry, sous le nom de « quadrille de Marie Stuart ». Les Français avaient ressuscité de leur mieux, là-bas, la cour des Valois, et, d'une fête purement mondaine et joyeuse, avaient composé comme le tableau d'une époque, avec ses princes, ses seigneurs, ses dames. L'ambassadeur d'Angleterre à Paris s'était vu offrir un personnage dans la suite ; c'était lord Stuart ; sa fille y tenait le rôle d'un page ; elle en avait gardé le souvenir, et, par eux, la mémoire de ce gala inédit avait traversé le détroit. A peine mariée, la reine Victoria eut souci de reprendre l'idée en la transformant un peu, en la généralisant davantage, et en faisant entrer dans le quadrille plusieurs figures où les costumes des nations amies eussent leur part. Quant à elle, au prince Albert, aux lords et ladies de sa suite, tous chercheraient un costume dans le moyen âge anglais ; le prince consort en Édouard III, la reine en Philippa de Hainaut, son modèle préféré, les lords et ladies de la suite à leur choix. Toutefois, le cortège royal ne devait pas prendre part aux quadrilles, il devait s'asseoir sur des trônes réservés, et, devant lui, les danses et les figures auraient lieu dans l'ordre des entrées.

La préoccupation de la reine Victoria est formellement annoncée par

1. Voir la *Revue* : t. X, p. 145, 225, 293, 401, et t. XI, p. 17, 97, 155 et 228.



I.-R. Planché, le metteur en scène de la fête. Le bal costumé a moins pour but d'offrir aux yeux un spectacle galant, que non pas de composer un tableau de l'histoire nationale d'Angleterre. Planché ajoute dans son lyrisme : « *Honor to queen Victoria and prince Albert, who, in reviving the pageantry of the days of Edward III and Philippa, have rendered it as instructive and beneficial as it was dazzling and amusing !* » A en croire Planché, c'est bien un peu à lui que de si belles histoires sont dues, lui qui, depuis longtemps, pousse les artistes dans la recherche précieuse et méticuleuse du costume vrai en histoire. Encore un promoteur du mouvement romantique dont peu de gens connaissent l'existence, et qui eut pourtant une influence énorme, puisque la reine s'est adressée à lui et l'a suivi dans ses idées.

Sans doute, la restitution de I.-R. Planché a des faiblesses ; peut-être, d'ailleurs, Cokes Smyth, son dessinateur, a-t-il trahi ses intentions. La reine Philippa de Hainaut, étoffée comme elle l'est, et ample de partout, ne rappelle que vaguement la figure longue, fine et hiératique de la vraie reine à Westminster. Mais, pour en arriver là, que de sommes énormes employées ! La couronne seule de la reine vaut 500.000 francs, 20.000 livres sterling ! Celle du prince Albert est aussi d'un très grand prix, et, campée comme on la voit, au-dessus de cette coiffure bouclée aux tempes, de ces favoris à la russe, le spectacle n'est pas ordinaire. Tous ces costumes nous paraissent un peu aujourd'hui ceux de la *Tour de Nesle*, ils font sourire ; ils étaient alors une révolution somptuaire à peine croyable ; ils notaient une recherche de précision jusqu'alors méprisée et tenue pour stérile. David eût souhaité faire nus les personnages du sacre de Napoléon, cela lui paraissait plus académique et plus héroïque ; son école, et par elle, tous les peintres d'Europe, vivaient dans des idées aussi bizarres. On mesure donc, par le bal de la duchesse de Berry et celui de la reine Victoria, quel progrès la marche romantique a fait dans le monde. Pour être arrivée jusqu'aux princes régnants, la poussée a été rapide ; ceux-là ne se peuvent décider qu'après tout le monde, lorsqu'on n'a plus crainte de risquer un ridicule.

La femme anglaise de cette période romanesque est celle de Hayter, de Leslie ou de Châlon. Elle ne reste plus travestie en dame de moyen âge tout le jour ; ses goûts se sont accommodés d'à peu près, à la façon des femmes de l'Empire chez nous, lesquelles avaient transposé l'antique en très plaisantes toilettes. Si la reine Victoria garde, de son déguisement

d'un jour, les nattes de la reine Philippa, elle n'a garde de pousser plus loin l'aventure. C'est très vite que, des coiffures réputées gothiques, les ladies tirent des compromis, les longues boucles flottantes, les bandeaux plats. En France, nous nommons ces boucles, des « anglaises », parce que cette modification de notre coiffure importée là-bas nous revenait, comme le croquet, le ballon ou le jeu de paume. Le personnalisme anglais s'exprime en toutes choses par un apport ; il impose, ou veut imposer, sa manière de voir. Le pis est que, grâce à l'« entente cordiale », aux voyages de Louis-Philippe en Angleterre, et à celui de la reine chez nous, l'anglomanie nous revenait de plus belle. Entre une élégante peinte par Dubufe, *la Brune et la Blonde,* pour ne donner qu'un exemple célèbre, et la miss Sandy de Hayter, ou lady Charles Beauclerk par le même, c'est l'identité absolue. Quelques-unes de ces femmes du peerage anglais ont d'ailleurs une réputation continentale ; lady Clémentine de Villiers, fille de la comtesse de Jersey, et, l'on se plaisait à dire, de lord Byron, peinte par Châlon à l'aquarelle, pour le *Book of beauty* de la comtesse de Blessington, est partout vantée : de même miss Craven, une très brune personne au nez fortement busqué,



La reine Victoria en Philippa de Hainaut
(Bal de la reine).

aux yeux noirs pénétrants, peinte par W. Drummond; ou lady Arthur Lennox par W.-C. Ross, le miniaturiste. Je ne parle même pas de lady Canning, représentée sur un fond de paysage à la manière du Vinci, coiffée d'un bandeau Cérès; c'est une réputation universelle que celle de cette dame dont lady Blessington vante « *the magic loveliness of woman's face* ».

L'Allemand Winterhalter, alors passé de Paris à Londres, n'aura donc qu'à suivre. Il peint d'abord la reine, en l'honneur de laquelle il vient, et qu'il donne en son habit royal de 1840, dans une pose languissante et poétique. Ce portrait est singulier, eu égard aux respects dont les Anglais loyalistes entourent déjà leur gracieuse souveraine. En vérité, cette pose de salon, toute de bonhomie, sous le diadème royal et le lourd manteau, ce jeu du bras sans guinderie ni majesté, n'est-ce point une entorse aux étiquettes inexorables? Eût-elle goûté les lithographies fantaisistes de Devéria montrant la reine Élisabeth ou Amy Robsart dans des attitudes romanesques, Victoria n'eût pas souhaité mieux. Winterhalter, le voyageur, le maître ambulant, se soumet aux volontés, il a trop le respect des têtes couronnées pour oser ce que ses modèles princiers ne voudraient pas. D'ailleurs la jolie bataille romantique lui importe peu. La mode est alors des cheveux tombants, des robes plaquées dont la coupe est empruntée aux figures du XIVe siècle; il s'accorde aux goûts du jour, et si, plus tard, la reine vient à lui dans un corsage serré, avec les sempiternelles volutes de ses nattes, et, cette fois, un minuscule diadème planté sur le chignon, comme, de nos jours, le foulard des Bordelaises, il transcrit sans réflexion. Pour ce tableau de 1845, la reine Victoria, alourdie, très maman, se détache en clair sur un fond de paysage et de ciel. Mais en dépit des artifices, des habiletés, de fines coquetteries, quelque chose de poncif et d'impersonnel enlève à cette œuvre tout caractère; le visage excepté, qui est très anglais, la femme eût été tout aussi bien une fille de Louis-Philippe ou une grande-duchesse de Bade.

Dans sa pratique, où Gérard et Thomas Lawrence ont sincèrement beaucoup oublié de leurs recettes et de leur esthétique, Winterhalter jette un soupçon d'anglicisme dont les Françaises raffoleront tantôt. A Londres, il apporte un léger, très léger parfum de France, alors toléré et même recherché, et si l'artiste est surtout passé là-bas pour Sa Majesté la reine, et pour Leurs Seigneuries les babies royaux Victoria ou Albert, le peerage tout entier attend ses bonnes grâces. Il faudra venir jusqu'à Herkomer, lequel n'était

point né encore, ou remonter à Lely et à Kneller dans le vieux temps, pour retrouver là-bas pareil engouement en l'honneur d'un peintre allemand. C'est que déjà le vrai mouvement romantique a vécu, que les volontés s'assagissent et que les folies se calment. Les personnes rencontrées par l'artiste ont perdu de leur entrain de jeunesse. La belle duchesse de Sutherland, née Georgiana Carlisle, autrefois présentée par Lawrence dans une splendeur de maternité jeune, qui naguère encore tenait son rôle au bal de la reine, est devenue grande-maîtresse de la cour ; lorsque Winterhalter prendra une pose d'elle, ce sera, dans ses parures étoffées et solennelles de la maturité, comme une affirmation formelle d'être revenue des vanités, et de marquer une retraite volontaire. L'œuvre a de l'allure, mais on y sent tout entière l'influence française d'alors, celle que nous voyons se manifester dans son intention cossue et majestueuse dès l'avènement de Louis Bonaparte.



CHALON. — DAME INCONNUE.

Les chevelures se sont ramassées, les « anglaises » pleureuses sont dédaignées, on ne les verra ni à la duchesse de Kent, mère de la reine, ni à la duchesse de Sutherland, ni à cette lady Hamilton, née en Bavière, dont les histoires défrayeront la chronique joyeuse. Que même Winterhalter

ait à peindre lady Clémentine Villiers, quinze ans auparavant travestie en ondine dans le *Book of beauty*, qu'on a vue au bal de la reine entre la duchesse de Buccleuch et lady Sutherland, qui a été, dans la période romanesque, une façon de duchesse de Devonshire, il l'accommodera bourgeoisement des bandeaux soufflés chers à nos altesses impériales, de la coiffure de France, laquelle a maintenant détrôné toutes les autres. Et pour que de pareilles condescendances fussent, pour que le peerage s'accordât à de telles observances, il fallait une belle puissance aux nôtres, et une rude avance.

Telles sont alors les prétentions du peerage, que les Villiers, dont lady Clémentine descend, et qui ont en titre le comté de Jersey, se rattachent, par un effort romantique, à ce Villiers, seigneur de l'Isle-Adam, qu'on dit avoir suivi le Conquérant en Angleterre. Sur cette pente, les Villiers vont un peu à la légère, car ils placent l'Isle-Adam en Normandie! Clémentine Villiers est lady Clementina-Augusta Wellington; elle mourra en 1858, sans alliance; sa belle-sœur Élisabeth, autre beauté classée, est fille du comte d'Athlone; sa sœur est mariée au prince Esterhazy. Mais combien déjà ces visages anglais se sont aristocratisés, et comme, d'Holbein à Winterhalter, les sélections de la race ont amenuisé les corpulences, éteint les hâles et gentiment estompé chaque tare de roture. Il est curieux de retrouver ainsi, à trois siècles juste, deux peintres allemands établis à Londres et y écrivant à leur façon l'histoire d'une race; tous deux, quoique d'origine semblable, avaient parlé à Londres un langage bien différent. Holbein disait la phrase rude et sincère; Winterhalter voilait son accent de quelque diplomatie. Et ce sera peu, en face de Winterhalter, les Anglais du terroir, Hayter ou Grant; Châlon, lui, est Suisse d'occasion, Français de sang; il peint surtout à l'aquarelle; la reine en a fait son *water-colour painter;* ce n'est guère non plus auprès du peintre allemand qui, chez le roi de France, représente tous les princes et toutes les princesses avec un succès énorme. Hayter, le mieux qualifié moralement, n'est pas de l'Académie royale; il aura beau se réclamer de celles de Rome, de Florence, de Venise, de Vienne même, être chevalier, peintre de la reine, il ne peut faire suivre son nom des sigles fatidiques, R. A., que tout artiste anglais souhaite, comme les nôtres l'Institut ou le haut grade dans la Légion d'honneur. Aussi bien la réputation de Winterhalter se double de sa jeunesse; en 1841, c'est un homme

de trente-cinq ans à peine, quand Hayter en a quarante-neuf, Leslie quarante-sept, Edwin Landseer trente-neuf. Il amuse par son froufrou, la grâce maniérée qu'il donne à ses modèles, ce je ne sais quoi de luisant, de brillant dans la matière qui enchante. Cet homme de la Forêt Noire s'est très complètement débarrassé des formules de Düsseldorff; les Français lui ont appris certains tours de main et d'esprit; pour le rendu des étoffes et des soies, ce serait le chevalier Roslin; pour la morbidesse d'une figure, Dubufe; pour l'élégance des poses, beaucoup François Gérard. Et ces moyens, assaisonnés par doses savantes, de parisianisme, de londonnisme, constituent une manière que les femmes goûtent infiniment en deçà ou au delà de la Manche. Chez nous, il peindra le *Décaméron* de l'impératrice Eugénie, comme si toutes ces dames eussent été du peerage, et ses portraits du peerage rediront inconsciemment la duchesse de Nemours ou l'impératrice Eugénie. Il n'était point sot d'avoir senti ces tendances et d'en avoir habilement joué pendant vingt ans. En 1859, à l'apogée de sa gloire, sollicité de toutes parts, choyé et attendu, Winterhalter donnera la véritable reine Victoria sur son trône, une reine d'apparat, pareille au Louis XIV de



La duchesse de Buccleuch en Philippa de Hainaut
(Bal de la reine).

Rigaud, toute diadémée, fourrée, enfouie dans les velours et les ors. Ceci deviendra l'effigie définitive, celle qui sera copiée et recopiée pour les souverains et les ambassadeurs, et qui devra attendre, bien près de quarante ans, l'autre reine Victoria, vieillie, mais admirable, de notre Benjamin-Constant.



Devéria
Miss H. T. Smithson, actrice anglaise.

Par ce passage à Londres d'un étranger, qu'arrivera-t-il bientôt pour les Anglaises? Peu à peu les élégances françaises les auront gagnées, leurs idées se seront transformées, leurs goûts conformés aux nôtres. Lady Clémentine Villiers a, nous l'avons dit, dans le portrait de Winterhalter, les bandeaux soufflés de Mme de La Tour-Maubourg ou de la duchesse d'Albe. L'exposition de 1855 aura contribué à ruiner définitivement le personnalisme anglais dans les portraits de ladies. Leurs parures, leurs plus innocents colifichets, sont de fabrication parisienne; la reine Victoria, ses filles, ses fils, copient nos modes. On l'avait aperçue, déjà très parisienne, dans son costume de voyage dessiné par Pingret, lors de la visite de Louis-Philippe à Windsor. En son wagon capitonné, accompagnée du vieux roi et du prince consort, ont l'eût jugée quelque bru du roi. Et Pingret a dessiné la reine d'après nature; ce n'est plus le tableau de Le Poittevin montrant la reine chez la duchesse

d'Orléans, pour lequel l'artiste avait emprunté Victoria à un de ses peintres, et la duchesse à Winterhalter. L'alliance, la bonne entente, mariaient entre elles l'aristocratie continentale et le peerage insulaire. L'échange esthétique s'opérait par le concours de Winterhalter, en dehors des préraphaélites, des peintres de genre, des artistes de sport. Il convient toutefois de remarquer que, si dédaigneux de ces choses que les préraphaélites se prétendissent, J. E. Millais a placé une femme de Winterhalter dans son *Black Brunswicker*, le hussard noir de Brunswick faisant ses adieux à sa femme éplorée; or, le modèle choisi fut la seconde fille de Charles Dickens, mariée depuis à un Italien. Nous allons d'ailleurs revoir sir Everett Millais s'essayer à d'autres transcriptions de modes. La copie instinctive, et pour ainsi dire forcée, de la coiffure d'un temps, a toujours trahi les peintres et daté leurs œuvres. Les artistes de Louis XIV mettaient une perruque à Apollon; quelqu'un que je ne nomme pas imposait naguère une coif-



DUBUFE. — LA BRUNE ET LA BLONDE
(Modes anglaises de 1840.)

fure « à la chien » aux Saintes Femmes de Galilée; Reynolds affublait de chignons monumentaux ses figures allégoriques, et ces chignons transformés étaient ceux de Marie-Antoinette. Mais à aucune époque l'obsession de la coiffure ne fut plus impérieuse, plus inexorable, qu'au moment de l'Exposition de 1855, quand les Anglaises vinrent chez nous, s'y coiffèrent, s'y habillèrent, et allèrent porter chez elles le nouveau jeu, pour le plus grand dommage de leurs peintres de portraits.

VIII

CONCLUSION

Quel nom prendre ici pour ce dernier chapitre, parmi les portraitistes anglais? Y a-t-il en vérité des portraitistes maintenant, ceux de la tradition, les descendants transformés de Van Dyck par Reynolds ou Lawrence? Au sens vrai, ce Hayter de tout à l'heure serait le dernier, ou l'avant-dernier, si l'on veut; sur le fait de « portraitures », l'Angleterre ne se distingue plus très franchement d'ailleurs; d'eux à nous, ce sont d'imperceptibles nuances, confondues par le cosmopolitisme de Winterhalter, davantage perdues encore par ceux des nôtres passant le détroit, et portant là-bas certaines idées, certains goûts. Entre l'Exposition de 1855, où les peintres anglais nous ont été révélés, et la grande guerre de 1870, qui nous a fait regarder de coin un peu toute l'Europe, les peintres anglais ont eu leur réforme religieuse. L'apôtre Ruskin a tonné contre les papismes en esthétique; il a cherché à mettre quelque ordonnance en des idées de révolte contre la piété classique. Mais tant qu'il ait parlé et écrit, le monde de là-bas, le public, nous dirions, ne s'est point ému. Le règne pacifique et relativement glorieux de la reine Victoria a jeté les gens dans l'enrichissement à outrance, les amusettes ou les sports. Durant ces trente dernières années, l'Anglais utilitaire s'est, pour la plus grande part, désintéressé des questions morales; s'il consent à en discuter, il le fait plus volontiers d'après les revues qui lui fournissent l'idéal par tranches et facilement digestives.

Il ne faut point oublier que pour l'instant, là-bas comme partout, le peerage s'est transformé, que le Salisbury des Nevill est venu aux Cecil, c'est-à-dire à Burleigh; que les Villiers de l'Isle-Adam se sont infléchis dans

des alliances, que tous les anciens noms de la conquête sont portés par d'incontestables Anglo-Saxons, de très définitifs indigènes. La haute



ROBERTSON — LADY STUART.

société anglaise, qui paraît reconstituer encore dans ses livres les compagnons de Guillaume le Conquérant, a, dans la réalité, « mis de vieilles

tapisseries sur des murs neufs ». Avec le système singulier des noms de terre relevés sans cesse, l'aristocratie anglaise peut en imposer encore ; un marquis chez nous, en Espagne ou en Italie, c'est souvent très peu, parce que, devant le premier nom de roture venu, le premier quidam venu peut installer ce titre sans rien troubler de l'ordre établi. Les Anglais ont respecté le nom, l'ont classé, étiqueté, réduit en nombre, de telle sorte qu'un marquis, chez eux, compte et vaut moralement, lorsque partout ailleurs il ne s'impose qu'à son valet de chambre. Toutefois, il serait un peu cruel, et passablement naïf, de tenter sur cette société prolongée, — prorogée, — la jolie recherche d'atavismes physiques ci-devant essayée au temps de Van Dyck. Sans doute il reste des descendants, on en dit de nombreux encore, mais les mélanges de roture, les confusions de race, ont beaucoup diminué les stigmates d'ascendances. Il serait puéril de nier que, dans l'instant, l'Anglaise de Van Dyck, hautaine, patricienne, dominatrice, n'est plus, ou que le peintre utile lui fait défaut. Je souhaiterais ne point paraître impertinent, et seulement dire ce que je veux. Ceci : que les sports, les modes de cheval, les fantaisies modernes du costume, la tendance à tout simplifier, à tout embourgeoiser, a singulièrement interrompu les traditions. Vraisemblablement, la cour d'une reine âgée n'a point été sans influence sur cette transformation ; il en allait autrement encore, lorsque le couple royal assistait en grande pompe à notre Exposition de 1855. Mais depuis, par les deuils, par l'apaisement des années, en dépit des jeunesses proches, tout s'assoupissait et s'alanguissait. Ce fut à la fin la majesté sereine d'un grand déclin, celui que nous a montré Benjamin-Constant dans une œuvre inoubliable ; ce n'était ni la gaîté, ni l'entrain, ni la vie. Qu'eût été un Reynolds ou un Lawrence au milieu de ces calmes monacaux, parmi des cloîtres où les jeunes visages affectaient de ne pas sourire par respect et par discrétion ? Lorsqu'on apercevait, à Hyères ou à Nice, dans son attelage de jardin, cette dame si curieusement coiffée d'un petit chapeau rond, suivie d'un highlander énorme, flanquée de deux personnes très dignes, le cortège allant au petit pas, doucement, avec des craintes, presque sans une parole, le petit âne blanc comme ennuyé aussi, on avait peine à croire que la jolie couronne de 1835 avait été à la place de ce chapeau, et que le successeur de l'élégant Charles Ier, du débonnaire mais royal Georges III, — et si l'on remontait, — la descendante de Marie Stuart, c'était la dame ainsi promenée bourgeoi-

Burne - Jones pinx. Fuchs lith

MRS. BONHAM, NÉE AMY GASKELL

Revue de l'Art ancien et moderne Imp. Lith Tailhardat Paris

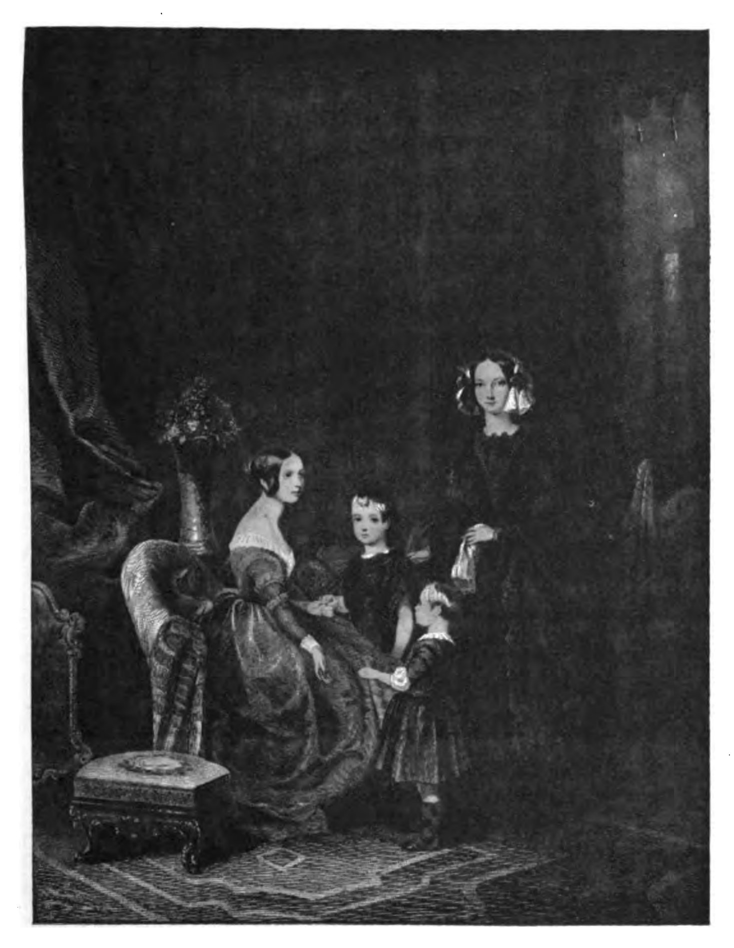
sement, simplement, sans plus d'histoires. Alors s'explique mieux la pénurie de noms artistiques à mettre en avant, l'absence de peintre réellement officiel, disant en cent toiles la beauté, la grâce, l'élégance de la cour d'Angleterre. L'école n'en existe plus; les traditions en ont été brutalement interrompues, et tandis que ce divin art anglais du portrait féminin s'évanouit et disparaît, ce sont d'autres tendances qui grandissent et s'imposent.

J'aurais pu nommer Ruskin en tête de ce chapitre ; eu égard à son renom, il l'eût mérité ; je m'en voudrais cependant de le faire. La beauté, comme il l'a comprise et décrite, n'est point celle que nous avons ci-devant admirée et louée. Ruskin n'est point de ceux qui sentent et s'émeuvent, mais il compte parmi les réformateurs scientifiques, dont l'extase est calcul et dont l'idéal ne va pas sans but pratique. Les grandes paroles prononcées par lui ressemblent à celles de la chaire, qui ont l'air de contenir un monde de faits, et ne sont qu'une admirable mosaïque de phrases. Une bonne part des artistes grands-bretons, plusieurs seigneurs titrés, des mondaines, ont entendu cette grandiloquence un peu vide, caracolant sur des pointes dont l'Art paraissait former la base, et qui n'étaient en réalité que des pointes sans base, des pointes d'aiguille. J'ai déjà dit combien l'Anglais est par tempérament ce que les scientifiques nomment un « séquent », le Parisien un suiveur, Rabelais un mouton de Panurge; sur le fait d'art ou d'histoire, même de littérature, la société anglaise est facilement entraînée, surtout en théorie. Les mystifications, inconscientes peut-être, en tous cas fort audacieuses, de l'apôtre, ne pouvaient manquer de grouper un certain nombre d'adeptes. Ceci est, pour les gens de là-bas, un sport d'esprit aussi amusant et goûté que le foot-ball l'est pour le corps. La société marcha d'autant mieux dans la voie indiquée, congruante aux frères préraphaélites, que, plus on s'éloigne de la *Table Ronde* en fait, plus on y revient volontiers en pensée. Ce n'est, dans la simplicité des choses, et aux yeux des personnes de sens commun, qu'une variante à peine devinée, mais constante, de toutes les formes de romantismes promenées en Europe depuis soixante-dix ans. Romantisme musical en Allemagne avec Wagner ; romantisme d'art en Angleterre avec les premiers frères de la nouvelle observance ; romantisme en littérature dans le pays du divin Andersen ; chez nous-mêmes, les Français de France, qui tenons dans la minute le record de l'assimilation, en musique, en peinture et en écriture

artiste importée, c'est le romantisme de partout. Nous avons créé le mouvement d'esprit, et, suivant l'habitude, notre invention nous est retournée arrangée et accommodée aux goûts baroques du Nordman impénitent, excellent pour les mathématiques, pour l'élevage ou le golf, mais, sur tout le reste, plus assimilateur habile que créateur génial.

L'art anglais a donc versé dans un fossé profond où les belles qualités d'esprit, de philosophie, d'élégance raffinée, autrefois apanage de ses portraitistes, se sont gâtées. Comme il a été raconté, par des hommes éloquents, et dont la pensée tombe assez volontiers sur le papier docile, que la beauté n'a pas besoin de voiles, que le côté « Worth » d'un portrait est de déplaisance souveraine pour qui rêve de plastique et d'immortelle splendeur, un certain nombre de personnes ont craint de déplaire aux apôtres et se sont conformées. Mais n'imaginons point que toutes aient également subi la fascination de ces prédicants, et même assurons-nous que les plus déclarées esthètes féminines accusent *in petto* le manque de concordance entre leur religion nouvelle et leurs tendances vraies. Elles se rendent très bien compte de l'avenir ; elles devinent que ce qu'elles admirent tant dans Van Dyck, Reynolds ou Gainsborough, — les plus sages conviennent encore d'admirer ces hommes — c'est la note de temps, l'attestation passagère, mais formelle, d'une existence vraie, tout ce qui leur manquera, au cas qu'un disciple de Ruskin les peigne douloureuses et éplorées, pâles comme des fleurs de marais, vertes comme des joncs, insexuées et exsangues « en un costume de mystère ! » Autrefois, elles risquaient le « Van Dyck dress » ou les « châtelaines » ; dans l'instant, au nom de l'austère et irréductible beauté, elles subissent cet anéantissement de n'être ni d'un lieu, ni d'un temps, ni d'un sexe, mais elles en ont chagrin, n'en doutons nullement, elles s'en veulent au profond d'elles-mêmes. La preuve n'est-elle pas combien peu de portraits a laissés Burne-Jones, et celui-là pourtant est le plus admiré, le plus adoré, devrais-je dire, de la société artiste. Devant lui, ce sont les enthousiasmes de commande, les éclats de snobisme, un respect pour une erreur jolie et une noble idée, mais communier en son rite, c'est pour la dame anglaise, — même la plus entrée dans Ruskin, — une extase pareille à celle éprouvée dans une église catholique pendant une cérémonie ; le dernier *Credo* chanté, la dame retourne à son *speaker* perruqué qui lui commentera la Bible inévitable. C'est la raison pour laquelle Burne-Jones n'a pas eu le succès mondain ;

on vous dira qu'il ne le voulait point, qu'il dédaignait les besoins mesquins et bourgeois de la parure coutumière ; alors pourquoi les cherchait-il dans l'Italien Botticelli pour en affubler son rêve récent ? Bien plutôt le



Le Poittevin. — Visite de S. M. la reine Victoria a Madame la duchesse d'Orléans (1845).

fuyait-on, à cause de l'allure douloureuse et comme fatale de ses portraits d'enfants ou de femmes, ce monde lymphatique, malade, somnolent, si triste, qu'une femme, même torturée de passions, ne consentirait point à se montrer tellement apauvrie et minable à la vue du monde.

Le portrait, tel que l'entendaient les vieux, est donc resté la forme

enviable, même pour ceux qui le paraissent le plus dédaigner et mépriser de parti pris. Au fond, il nous garde une heure, un jour, quelques instants d'une vie, s'il est sincère; tandis que, conçu suivant une formule, laminé d'après des volontés maladives, il ne dit plus rien. En dix ans, en vingt ans au plus, les théories qui l'ont ordonné tel sont devenues grotesques, et l'œuvre suit, elle tombe toute. C'est l'éternelle histoire des contorsions hors nature, ou des conceptions tellement poétiques et éthérées que nul ne les peut comprendre. Mais au milieu de ces extases sybillines d'artistes anglais, en présence de tant de religions, de schismes établis et reconnus, il n'est point rare de voir une des victimes, échappée à la doctrine, demandant à un simple Cabanel ou à un François Flameng quelque naïve et bourgeoise représentation de soi-même, une œuvre assez courante pour que rien ne s'en discute trop bruyamment dans la famille à laquelle elle est destinée. Jean Gigoux racontait que, au plein de la fougue romantique, Louis Boulanger avait accompagné un ami à Londres. Là, ils avaient fréquenté chez une dame fort amie de la comtesse de Blessington, et des plus empressées en faveur de la foi nouvelle. Elle avait dit à Boulanger : Faites-moi « en apparition sur des ruines » ; j'aime la nuit, les ruines gothiques, la *pale moon*, la lune pâle voilant la nature de blanc et de gris... Boulanger avait fait le spectre, et on l'avait mis en bonne place. Un jour, on le trouva crevé de deux coups d'ombrelle ; c'était un garçon de dix ans qui avait fait le coup, ne voulant pas, disait-il, avoir sa mère au cimetière. Boulanger prétendait, lui, que c'était la mère elle-même : « Elle avait trop présumé de ses forces », disait-il, en hochant la tête...

Il n'eût certes point été déplaisant, pour ce qui nous occupe, que les préraphaélites d'avant 1870 eussent fait retour au moyen âge, aux méthodes naturalistes dans le portrait de femme, et que, pour les modernes, ils eussent ressuscité les procédés « feuille à feuille » de Van Eyck ou d'Holbein. Le malheur est qu'ils ne cherchèrent point le portrait ainsi, et se contentèrent d'une parodie falote dans leurs œuvres d'imagination. Il fut un temps — et on le dit au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale, — où les *Heures d'Anne de Bretagne* ne quittaient pas les mains anglaises. Les livrets Cook en avaient désigné l'emplacement aux lectrices de revues, aux enrégimentées du préraphaélisme, et le pauvre chef-d'œuvre passait, folio par folio, sous les lorgnons braqués durant les séances entières. Le *disma*



D.-Y. Cameron. — Portrait.



D.-Y. Cameron. — Portrait.

plantago reconnu dans une toile de Collins avait enthousiasmé les poétiques misses des grands voyages européens ; elles voulaient retrouver, chez un maître du moyen âge, notre immortel Poyet, un ancêtre du précieux Collins. Je ne dirais pas que certaines collections de Londres ne pussent montrer une œuvre moderne, où, dans un jardin clos, à la façon d'Anne de Bretagne, une belle personne de la Cité se fût exposée en châtelaine du vieux temps. Mais ceci était le romantisme de Hunt, de Collins, des ancêtres ; celui plus récent de Burne-Jones revivait à la fois l'antique, le quattrocentiste et le rêve, avec cet amour de la beauté dont Ruskin se proclamait l'apôtre. Beauté spéciale, factice, obtenue par la science des mélanges, l'emploi dosé des apports étrangers, et qui, pour l'art comme pour l'histoire vécue, s'exprime de trop de compilations pour être sincère et croyable.

Ils ont répondu par avance que l'art est l'art, et la vie la vie, qu'on peut alimenter un idéal par des conceptions renaissantes et ressuscitées, alliées à de hautes et sereines pensées modernes. Pour le reste, — l'histoire, au jour le jour, la vie, le *business*, — qu'on aille le train du progrès, en automobile ou en ballon ! Ceci pourrait se soutenir, même en ce qui touche aux portraits, si les P. R. B., les moines de la religion préraphaélite, ne prétendaient imposer leurs théories à tout, et si leurs adeptes ne tenaient pour mauvaises toutes autres tentatives jeunes. Convention pour convention, en quoi les théories de Whistler, condamnées jadis contre Ruskin à l'amende d'un liard devant la justice de Londres, valent-elles moins, en soi, que celles de l'illustre et vénéré patron, dont les idées ont bouleversé tant de cervelles innocentes ? Par lui, tout ce que l'école anglaise avait de personnel et de flatteur, son élégance, son esprit même, s'est venu fondre en une littérature romanesque, sans nulle vérité, sans beaucoup d'originalité non plus guère. Qu'on se rassure cependant, tout le peerage anglais n'a point confié ses portraits de famille aux tenants de Ruskin ; le pendant au portrait de miss Norton, ou du petit Comyns Carr est rare par-delà. Longtemps avant, sir Everett Millais avait dû oublier les fleurettes des prés, et pour ainsi dire abjurer sa foi, s'il tentait une portraiture ; je ne parle pas d'Herkomer, parce que celui-là, c'est encore en Angleterre Holbein, Lely, Kneller ou Winterhalter, c'est-à-dire un Allemand établi à Londres, apportant aux ladies de la peinture française, sous l'étiquette : *Made in Germany. Made in France,* ce serait Whistler, et Whistler l'Américain est abominé de la foule.

Ne nous dissimulons pas que, dans le peerage, le baronetage, même dans la gentry, notre art n'est point jugé *select;* il y a à celà des raisons qu'on n'a pas dites, mais qui viennent de ceci très justement : nous n'avons plus de cour ! Nos hommes d'État sont charmants, nos présidents de République gens de distinction, nos artistes fort éminents, mais il manque la cour directrice des goûts, des usages et des élégances. C'est un Anglais qui parle, et comme on lui objectait que l'art — d'après Ruskin — n'avait que faire de ces extériorités inutiles, il fut répondu que les mots sont des mots et les faits des faits. La France n'a point su élever son art, le rendre moralisateur, tendre, religieux et pacificateur, parce qu'elle n'a pas de cour pour imposer certaines règles de religion, de bienséance, de décence même. En vérité, ceci est loin du portrait, car, sur ce point au moins, nos vieilles traditions persistent, alors qu'en Angleterre, c'est l'anéantissement absolu, le « non-être ». — A merveille si les modèles choisis par nous valaient tous en charme et en grâce, en distinction surtout. A Londres, ce qui paraît, en œuvres de ce genre, porte derrière soi plusieurs siècles de sélection aristocratique ; qu'on le veuille ou non, qu'on l'admire ou qu'on le dédaigne, cela est, et ce qui sort de là vaut par sa qualité... En France, sous l'Empire peut-être..., — et encore, — mais à présent ! A présent que Manet triomphe, que Raffaëlli trône, que les faces rouges et les mains grasses ont leurs poètes, Paris n'est plus la Mecque sainte.

H. BOUCHOT

(A suivre.)





PHILIPPE-LAURENT ROLAND

ET LA STATUAIRE DE SON TEMPS

La carrière d'artiste dont je voudrais tracer ici une esquisse a déjà fait l'objet d'une notice, publiée par David d'Angers en 1847. Aussi, laissant de côté le détail des faits, n'en retiendrai-je que ce qui peut servir à caractériser l'évolution de la sculpture en France, du milieu du règne de Louis XVI à la fin du premier Empire. On y verra comme cet art, qu'on se représente de tous le plus détaché des contingences de la vie, le plus étranger à la marche des idées, contenu qu'il est dans le traitement des thèmes éternels et l'imitation de la forme immuable, se ressent au contraire des vicissitudes historiques, participant non seulement aux variations du goût, mais aux aspirations politiques et à l'idéal social de chaque époque. La preuve de cette vérité n'est plus à faire, mais on aura peut-être plaisir à en trouver une illustration nouvelle dans une série de monuments singulièrement expressifs, et, pour la plupart, peu connus jusqu'à présent.

Philippe-Laurent Roland offre un des exemples les plus marquants de ces vocations impérieuses, de ces irrésistibles impulsions qui font, des plus humbles rangs du peuple, monter aux pures régions de l'art un Prudhon, fils d'un tailleur de pierres de Cluny, un Rude, enfant d'un poêlier de Dijon, un Carpeaux, né d'un maçon de Valenciennes, un Chapu, issu de petits cultivateurs de Seine-et-Marne. Loi singulière et jusqu'à ce jour inexpliquée, mais souverainement bienfaisante, puisque, par le contact avec le fon

même de la race, avec les forces instinctives qui lui donnent sa permanence et sa durée, elle assure à l'art un influx de sève naturelle, un principe de renouvellement continu, et l'empêche ainsi de dégénérer en quelque chose de factice et d'éphémère, comme tout ce qui n'a pas ses racines au cœur même de la tradition nationale.

Il naquit à Marcq-en-Pevèle, près de Lille, le 13 août 1746, d'un tailleur cabaretier et d'une ouvrière. Son père, rivé aux servitudes de son métier, ne paraît avoir exercé sur lui aucune direction utile; il n'en fut pas de même de Marie-Magdeleine Caille, sa mère, en qui l'amour éveilla l'obscure intuition de l'avenir et qui s'imposa héroïquement tous les sacrifices pour aider son génie naissant. Envoyé et entretenu par ses soins à l'école de dessin de Lille, sur la foi des dispositions artistiques qu'il avait montrées dans divers ouvrages en bois, Roland y dépassa rapidement ses maîtres; un enseignement plus élevé lui devenant nécessaire, les épargnes maternelles firent encore les frais de voyage et de premier séjour à Paris, où l'atelier de Pajou lui fut ouvert. Ce dernier démêla sans peine les destinées réservées au jeune homme et ne négligea rien pour les seconder. Il l'employa comme praticien du marbre à plusieurs de ses ouvrages, se l'associa dans ses travaux au théâtre du château de Versailles, et lui facilita le voyage d'Italie, qui devait lui révéler la beauté antique, en le recommandant à Vien, directeur de l'Académie de France à Rome, où il avait succédé à Natoire. Le jeune homme y connut David, de deux ans moins âgé, mais il n'est pas à croire que celui-ci, dont le bagage se réduisait alors au seul *Saint Roch intercédant pour les pestiférés*, aujourd'hui à la Santé de Marseille, et où rien n'annonçait le futur dictateur des arts, ait pris sur Roland, dès cette époque, l'ascendant dont témoignent quelques-unes de ses œuvres ultérieures.

J'ai parlé ailleurs[1] des remarquables études que le statuaire rapporta de son séjour en Italie : le buste de la *Petite Romaine* qui figurait, il y a quelques mois, à la vente Lassalle[2]; le *Jeune garçon endormi*, dont le bronze est au musée de Lille; le *Vieillard* à mi-corps, dont celui d'Angers a recueilli la terre cuite. A son retour, sur les conseils de son maître, il ramassa, dans une œuvre longuement mûrie, toute sa puissance d'expression, tout son sentiment de la forme, et ce fut le *Caton d'Utique se donnant*

1. V. la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er mars 1901.
2. Il s'y est vendu 14.550 francs, sans les frais.

la mort, qui lui valut sa nomination d'agrégé à l'Académie Royale. Peu de temps après, le 2 mars 1782, elle l'admettait parmi ses membres, sur la présentation d'un *Samson* qui reparut au Salon de 1795, dont le catalogue le décrit ainsi : « Il vient de rompre ses fers et s'efforce de briser la colonne à laquelle il est attaché. » On a perdu la trace de ce morceau, mais il reste du *Caton* une petite maquette en terre cuite au Louvre, et le modèle réduit au musée de Lille. Le héros est renversé de biais sur son lit, la main droite fouillant la plaie dont il vient d'arracher le bandage, pour ouvrir plus large brèche à la mort, la gauche crispée sur le drap, une jambe étendue, l'autre pendant à terre, le corps tout entier tordu et secoué par l'affreux spasme de l'agonie. C'est une académie superbe, du jet le plus fier, du modelé le plus nerveux ; si l'accent de l'antique y est empreint, l'artiste l'avait directement pris aux sources, dans la contemplation du *Laocoon* et du *Torse ;* mais toute impression de plagiat en est absente et le frisson du drame y vivifie le style.



VINCENT. — PORTRAIT DE LAURENT ROLAND.

Pajou cependant, toujours attentif et serviable, se préoccupait d'assurer des lendemains à ces succès ; une vie régulière, un intérieur heureux, une installation commode et gratuite, tout cela, par ses soins, vint à point pour Roland, bien marié avec la fille de Nicolas Potain, architecte du roi (et auteur de l'église de Saint-Germain en Laye, où notre artiste avait travaillé et connu sans doute son futur beau-père), pourvu enfin d'un gîte et d'un

atelier au Louvre, qu'il échangea plus tard contre un logement dans la chapelle désaffectée de la Sorbonne. Tout autorise à penser que ce fut encore lui qui désigna Roland au choix du prince de Salm-Kyrbourg, pour la décoration du charmant hôtel construit par Rousseau, en bordure de la Seine, qui abrite aujourd'hui la Légion d'honneur. Dans ce travail, exécuté en collaboration avec Moitte, sa part comprit, en façade sur la rue de Bourbon, actuellement rue de Lille, deux bas-reliefs de 21 pieds de long sur 5 de haut, représentant « une marche de sacrifice dans le genre des anciens », une frise, pour le vestibule, de 120 pieds de long sur 2 de haut, des arabesques sur fonds à stucs dans la salle à manger, et un modèle pour les bronzes d'espagnolettes, le tout porté aux comptes des Bâtiments du Roi pour 3.818 livres.

Nous reproduisons avec ces lignes le bas-relief du pavillon de droite. Toute la grâce du style Louis XVI, ce renouveau d'antiquité emprunté non aux fiers vestiges des siècles héroïques, mais aux élégants débris de Pompeï, y respire. Il faudrait des vers d'André Chénier pour commenter, des mélopées de Gluck pour accompagner ce riant cortège d'où sont bannies toutes les terreurs sacrées des premiers âges, et qui s'avance, au son des flûtes, vers le trépied du sacrifice. Une vestale fait une libation au-dessus de la flamme, une autre lit les hymnes rituels, cependant que ses compagnes apportent le bassin lustral, et que des acolytes demi-nus, dirigés par un prêtre long drapé, aux tempes ceintes de feuillages, conduisent les victimes parées de guirlandes. La cérémonie, à vrai dire, n'est ici qu'un prétexte à contraster des attitudes, à arrondir des courbes, à développer le beau galbe des bras ou la ligne flexible des hanches. Il règne une volupté légère, une alacrité juvénile, et comme un rythme imperceptiblement dansant dans toute cette scène, qui évoque moins l'appareil religieux d'une solennité propitiatoire, que les évolutions toutes profanes d'un ballet pantomime. Et, à ce titre, l'œuvre reflète en toute vérité cette sorte de sensualité ingénue, où se plaisait une société vieillie pour qui culte, patriotisme, vertu, se transformaient en amusettes, à cette heure si proche des catastrophes, où l'on goûta, selon Talleyrand, à un degré inconnu et inégalé, la douceur de vivre.

Le réveil était proche, la monarchie allait s'effondrer, et, avec elle, l'organisation séculaire dont elle était le support; la guerre des classes

préludait à la guerre étrangère. L'art chassé des boudoirs déserts changea de ton; il célébra la défaite des préjugés, l'avènement du peuple, les institutions rigides, et plus que jamais l'antiquité fut à la mode, mais cette



BUSTE DE PAJOU.

fois celle des Brutus et des Scevola, exprimant la tension de la volonté, le fanatisme des théories, je ne sais quel idéal étroit et farouche de sectaires. Avec tous les autres, dans l'entraînement des esprits grisés de bruit, de poudre et de phrases, Roland plia son art aux conceptions nouvelles. Il fit pour le Panthéon une statue de la *Loi* que surmontait

un bas-relief dans le même style; il sculpta un groupe colossal, *le Peuple terrassant le Fédéralisme*. Ces divers ouvrages ont disparu et on ne doit peut-être pas les regretter; la période jacobine, toute à son œuvre de nivellement social, n'a rien produit dans l'ordre de l'intelligence : ni un poème, ni une pièce de théâtre, ni un tableau, sauf peut-être les portraits de Le Pelletier et de Marat. L'art, qui est fait de réflexion et de mesure, n'a point de place dans le déchaînement aveugle des passions.

Dès qu'un rudiment de légalité, que des symptômes d'apaisement se firent jour, la vie artistique reparut dans ce pays. Indice modeste, mais significatif : notre artiste n'avait point exposé de 1791 à 1795, sauf un *Pàris* en marbre en 1793 ; en 1795, il figure au Salon avec trois ouvrages, en 1796 également, et les sujets en sont caractéristiques : ils marquent bien la hâte du retour aux sentiments naturels, aux émotions douces, et comme une impatience de jouir, après tant de privations et de contraintes : ce sont une *Bacchante jouant avec des enfants et une chèvre*, une pendule symbolisant *les Saisons*, des *Jeux de bacchantes*.

Et, à vrai dire, la période du Directoire ne fut qu'une rétrogradation vers le style Louis XVI proscrit, mais non remplacé pendant la crise révolutionnaire. L'antiquité galante reparut, les déshabillés voluptueux, les meubles invitants sortirent des armoires et des cachettes; ce fut une nouvelle ère de plaisir élégant, mais avec une note d'outrance, un caractère de frénésie qui se ressentaient des terreurs récentes et des menaces de l'avenir. Le désordre financier, l'impéritie militaire, la corruption et la bassesse des gouvernants faisaient croître peu à peu dans le pays un impérieux appétit d'ordre, de régularité, de direction. Le Consulat satisfit ce besoin, en le trompant; et de l'universel besoin de paix sortirent quinze années de conflagrations. Mais le conquérant insatiable de demain se dissimulait encore derrière le réorganisateur. Le tempérament classique, l'âme disciplinée du Français l'inclinèrent avec bonheur sous une règle qu'il avait vainement demandée au décousu et à l'incurie de la monarchie, comme aux fureurs anarchiques de la Convention. Tout se fit par méthode, par plans d'ensemble; une idée maîtresse, une personnalité centrale, concentrèrent en un foyer unique tous les rayons de la pensée et de l'art. L'Institut fut reconstitué, la construction du Louvre reprise, Paris doté de splendides trophées de gloire.

Roland eut une part importante dans cette collaboration de l'action et de l'esprit, de la puissance et de la beauté. Le Salon de 1798 l'avait encore montré fidèle à l'inspiration néo-antique de l'hôtel de Salm, avec une *Bacchante montée sur un bouc*, délicieux chef-d'œuvre dont j'ai déjà parlé



PAJOU FILS. — Mme ROLAND ET SA FILLE.

ailleurs, et un groupe de trois figures représentant le *Serment d'amour*, allégorie toute laïque du mariage, où la pureté du sentiment suffisait à imprimer une sorte de caractère religieux. Après une disparition d'un an, motivée par la mission dont il fut chargé, conjointement avec l'architecte Legrand et le frère de Moitte, à l'effet de rechercher en Italie les statues susceptibles d'enrichir nos musées, il signala son retour par un coup d'éclat, le *Buste de*

Pajou, qui remporta une grande médaille d'or. Le Louvre en possède la terre cuite, traduction plus directe, plus fidèlement obéissante de l'émotion du statuaire. C'est une dette de cœur qu'il payait à ce maître excellent. Toute la sollicitude, toute la bonté du modèle ont passé dans cette œuvre, en même temps qu'une étincelle de son génie créateur. Les yeux profondément fouillés, la bouche, en dépit de son affaissement sénile, n'attestent pas seulement une nature humaine et généreuse, mais la persistante activité d'un esprit prompt, mobile, en sympathie avec toutes les formes du beau et de la vie. Quant à l'exécution, la diversité en est merveilleuse, libre et mouvementée dans les cheveux et le vêtement, pleine de fermeté dans le modelé du front, souple et comme détendue dans celui des joues. Enfin, l'inflexion générale du buste a quelque chose d'animé, de dégagé, qui trahit l'individualité surprise dans son jeu spontané, sans que rien de la fatigue ni de la raideur de la pose ait passé dans son expression.

Le talent iconique révélé par cet ouvrage désignait Roland, comme portraitiste attitré, au choix des notabilités impériales. Et c'est, de fait, à ce genre de travaux qu'il occupa la fin de sa vie. Mais ses aptitudes décoratives devaient auparavant s'affirmer une fois encore dans une composition importante : le revêtement sculptural d'un des frontons du côté ouest de la cour du Louvre, dont la travée de droite, restée à l'état fruste depuis sa construction par Lemercier, fut répartie entre Moitte, Chaudet et notre artiste. L'ensemble exécuté par lui comprend, dans le cintre terminal, deux Victoires assises, l'une couronnant l'écusson impérial, l'autre à demi tournée pour prendre, dans le même dessein, une palme sur un entassement de fruits. Au-dessous, sur les piédroits, Hercule et Minerve se font face, et, entre les deux divinités, dans des proportions plus réduites, deux fleuves garnissent les compartiments bordant la fenêtre rectangulaire, centre du motif d'architecture. Nos lecteurs ont sous les yeux, à défaut d'une reproduction directe, impossible à cette hauteur, la photographie de la maquette en terre, datée de 1806 et d'une exactitude littérale. Laissons maintenant, pour l'appréciation de l'œuvre, la parole à un juge particulièrement autorisé. « Le champ, dit David d'Angers, étroitement resserré par les exigences de l'architecture, opposait au sculpteur de graves difficultés... Roland triompha de cette gêne, et ses figures ne se ressentent en rien de l'exiguité du cadre. Les Victoires sont d'un style grandiose, d'une forme puissante et décidée, ce sont bien là

les victoires de cette gigantesque époque. La figure d'Hercule est vigoureusement dessinée, et celle de Minerve dignement sentie. L'entente du bas-relief est celle qui procède par méplats. Aussi la lumière n'est nullement interrompue par la saillie des membres superposés à la masse du corps, et les ombres, en se projetant sur le fond autour des contours, circonscrivent nettement les personnages, qui se trouvent cependant placés à une grande distance des spectateurs. »



NAPOLÉON Ier.

Le Salon de 1802 vit paraître en plâtre, et ceux de 1812 et 1814 revenir en marbre, la célèbre statue d'Homère, la plus connue des productions de Roland, mais non la plus originale. La science anatomique s'y montre impeccable, le travail du ciseau surprenant à la fois de vigueur et de finesse, mais la conception, visiblement influencée par la poétique de David, est un peu froide et impersonnelle. Les dons de caractérisation de l'artiste allaient trouver un emploi plus heureux dans la représentation de ses contemporains.

C'est en 1808 que Roland fut désigné à l'unanimité, au scrutin secret, par ses confrères de l'Institut, pour exécuter la statue de Napoléon, aujourd'hui placée dans une des dépendances de la salle des séances publiques. La reproduction que le lecteur a sous les yeux me dispense de la décrire; à vrai dire, elle a été faite, non d'après l'original, éclairé d'une façon très défectueuse, mais d'après un moulage excellent, donné par l'empereur au maréchal Lefebvre, et qui ornait l'escalier de son hôtel, aujourd'hui propriété de M. le comte O'Mahony. Il existe, à mon sens, peu de représentations iconiques où se trouvent mieux conciliées les exigences de la ressemblance et la dignité inhérente à une œuvre d'apparat. La pose est pleine d'autorité et de noblesse; la tête offre le plus frappant caractère,

et je ne sais de transposition plus magnifique du masque napoléonien que le buste de Houdon, conservé au musée de Dijon; les accessoires sont traités de main de maître. Enfin, l'artiste a trouvé le moyen d'exhausser la stature un peu courte de son modèle, sans que cet artifice soit visible, masqué qu'il est par la chute verticale du manteau de cour. Si l'on veut se pénétrer du mérite singulier de ce morceau, qu'on le mette en parallèle avec la statue de Ramey père, exposée à la Centennale de 1900. Même disposition, même costume, même appareil : l'une est toute gravité et grandeur, l'autre n'offre rien que de vulgaire et d'insignifiant.

Les mêmes qualités se manifestent avec éclat dans trois ouvrages conservés au palais de Versailles : le buste de *Chaptal* du Salon de 1802, la statue de *Cambacérès* exposée en 1806 (le marbre en 1810), et celle de *Tronchet*, qui parut, dans ses états successifs, aux Salons de 1806, 1812 et 1814. Je ne répéterai pas ici ce que j'ai déjà dit des deux statues. Le buste de Chaptal a paru à la Centennale, en même temps que celui du peintre Vestier. Il offre quelques analogies avec le buste de Pajou : dans l'arrangement, ce libre retroussis de l'habit et de la chemise dénudant le cou et le haut du torse; dans l'expression, le même air aisé, la même vie riante. Mais ici l'individualité, moins fine, est plus forte; le portrait montre au naturel l'homme d'action, qui dévisage les gens et marche aux obstacles; sa psychologie va plus loin : le regard assuré et direct, les lèvres épaisses et gourmandes marquent deux traits saillants de la physionomie morale, un caractère indépendant, doublé d'une complexion sensible. On trouve l'un et l'autre dans la passion de Chaptal, déjà mûr, pour Mlle Bourgoin, et son refus de s'effacer devant la rivalité de Napoléon. Là fut, comme on sait, l'écueil de sa carrière ministérielle et le point de partage de sa vie, plus heureuse et plus féconde encore dans la liberté recouvrée de ses initiatives, que dans le cadre des grands emplois publics.

Enfin Versailles renferme la statue de *Condé jetant son bâton de commandement dans les lignes de Fribourg*, qu'on revit au Grand Palais en 1900. J'en ai signalé entre temps la silhouette désinvolte, le brio juvénile. Le souvenir de son double succès aux Salons de 1785 et de 1787 motiva sans doute, de la part de la royauté restaurée, la commande d'un second *Condé*, destiné à la décoration du pont de la Concorde. L'artiste, presque septuagénaire, y travaillait avec une ardeur non refroidie par l'âge, quand

il fut frappé d'une attaque d'apoplexie qui l'emporta, après une agonie de cinq jours, le 17 juillet 1816. Il n'en était resté qu'une petite esquisse en terre, qui, retrouvée dans un grenier et transformée en projectile, périt dans mes jeux d'enfant : fin après tout convenable pour l'image d'un guerrier...

Ce souvenir personnel se relie à tout un ensemble de traditions familiales qui représentent Roland, au point de vue privé, comme l'homme le plus régulier et le plus scrupuleux, le mari le plus attentif, le père le plus débonnaire. On a réuni ici quelques documents sur ce côté de sa vie. C'est d'abord un charmant tableau de Pajou fils, dans la manière de Boilly, daté de 1797, où l'on voit Mme Roland instruisant sa fille, depuis Mme Lucas de Montigny, à la clarté du classique quinquet d'alors. C'est enfin un portrait du statuaire lui-même, l'ébauchoir à la main, la figure vive et fraîche sous ses cheveux blancs, signé de Vincent, et qui est une des meilleures productions de ce dernier. Posé un moment en rival de David, avec qui il se mesura dans plusieurs sujets (*Bélisaire, Combat des Romains et des Sabins*), et très légitimement oublié comme peintre d'histoire, Vincent a deux titres à l'intérêt de la critique : quelques effigies sincères et sobres comme celle-ci, et le vigoureux talent de portraitiste de sa femme, Mme Guiard, aujourd'hui replacé à son véritable rang par le travail définitif du baron Portalis.

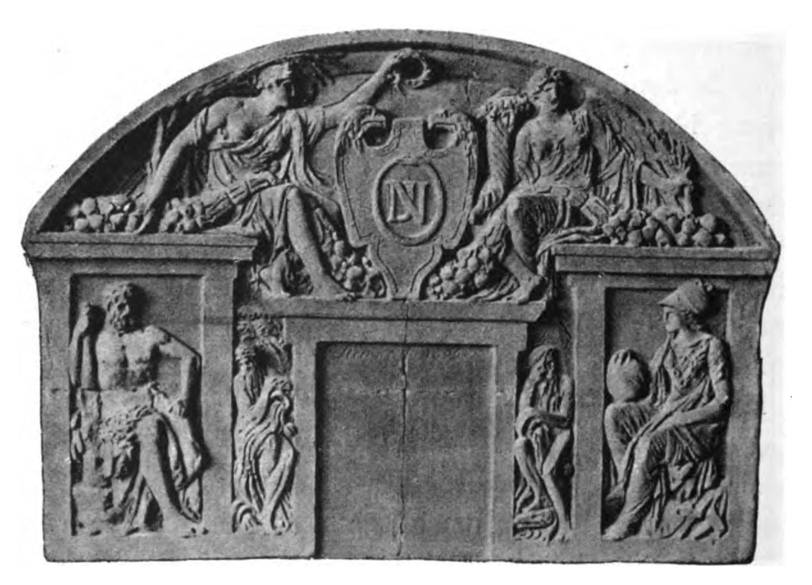


TRONCHET
(Musée de Versailles).

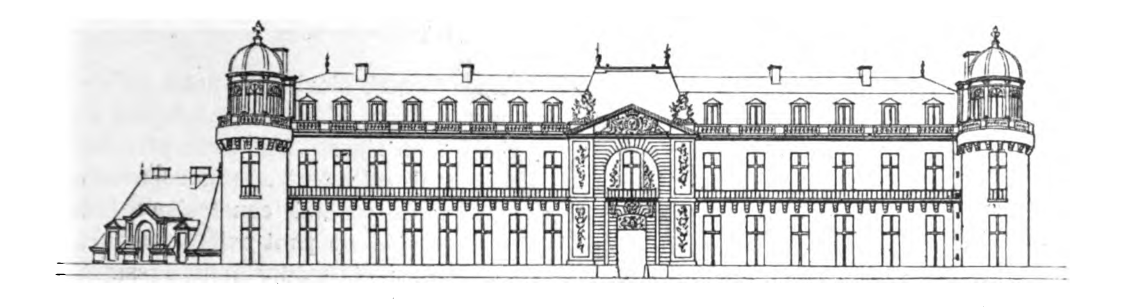
Des quatre statuaires auxquels Roland s'apparie par le charme de son exécution caressée, par son sentiment de la vénusté des formes, des délicates arabesques que dessine l'inclinaison d'une nuque sur une épaule, ou le svelte évasement d'un torse féminin au-dessus du socle cannelé que lui font les draperies tombantes, Pajou, le maître du chœur, était mort en 1809;

Pierre Julien, l'auteur de l'*Amalthée*, en 1804; Moitte, en 1810; Clodion, en 1814. Des deux artistes qui s'attachèrent avec lui à traduire les pompes impériales, dans leur magnificence un peu froide, Chaudet l'avait précédé dans la tombe en 1810; Cartellier ne devait disparaître qu'en 1831. Roland peut être, à juste titre, considéré comme le trait d'union des deux groupes; il a laissé de l'un et l'autre genre des monuments significatifs, et c'est merveille que le même ciseau ait profilé les fins méplats de la frise du *Sacrifice* et taillé pour l'éternité l'auguste masque impérial. Singulière fortune que celle de ce fils du peuple qui, sans culture générale première, par la seule vertu d'un œil juste et d'un goût inné, se trouve à point nommé capable d'exprimer tout ce que le dilettantisme d'une civilisation finissante a pu rêver de plus exquis, et le génie des temps nouveaux produire de plus formidable et de plus grand !

HENRY MARCEL



MAQUETTE DE LA DÉCORATION DE LA COUR DU LOUVRE.



LES ARTS DANS LA MAISON DE CONDÉ[1]

(TROISIÈME PARTIE)

LOUIS-JOSEPH, PRINCE DE CONDÉ

II

Depuis le jour où le narrateur de la fête de 1688 avait décrit Chantilly, le parc avait été grandement embelli, mais l'œuvre de Le Nôtre se retrouvait dans son intégrité. Entre 1700 et 1709, le prince Henry-Jules avait fait paver la terrasse du Connétable, construire le pont du Roi, et percer la grande avenue (l'allée du pont du Roi) qui s'éloigne à perte de vue dans la forêt, entre deux hautes murailles de verdure. On doit aussi à Henry-Jules le grand Regard, où aboutit l'aqueduc de Saint-Léonard, et qui envoyait l'eau aux fontaines des piédestaux de la Rampe (surmontés des *Molosses* de Thierry), dans les voûtes du château et aux jets du grand Degré. La galerie des Cerfs fut alors restaurée et pavée de marbre et de liais ; le pavillon des Étuves (qui la terminait à droite) fut reconstruit ; à l'extrémité de gauche, derrière le palais d'Oronthée), fut édifié le pavillon des Bains. Henry-Jules fit aussi mettre en pierre dure les cascades de Beauvais et les grandes Cascades.

Après 1720, le duc de Bourbon créa la fontaine minérale, avec le pavillon, le petit bosquet, le parterre (près des écluses du grand canal), mais il s'attacha surtout à la décoration de la partie boisée située en face du château, dite « petit parc » ou parc de la Cabotière, et dont tous les embellissements furent son œuvre. A droite de l'allée du pont du Roi, il fit percer l'allée du Quinconce, ainsi nommée du quinconce planté derrière la Cabotière. A gauche, la route Vaillant ou d'Avilly, qui existait depuis long-

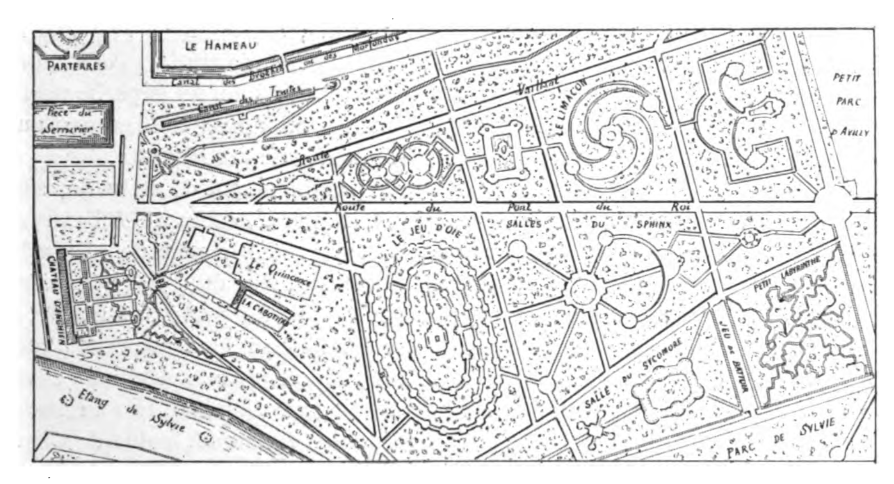
1. Voir la *Revue* : tome VII, p. 217; tome IX, p. 69 et 133; tome X, p. 123 et 175; tome XI, p. 117 et 199, et t. XII, p. 66.

temps, fut rectifiée. La naissance de ces trois avenues formait ainsi une « patte d'oie » (le nom a été conservé) ; entre ces routes, deux angles aigus allaient s'élargissant et furent remplis dans leur longueur de salles et d'allées en zigzag. Les deux avenues de gauche et du milieu se perdaient dans le lointain, mais celle de droite ne dépassait guère le quinconce et se heurtait bientôt à un carré boisé où était construit le Jeu d'Oie, avec tous ses détails, le pont, le puits, la prison, etc. (le pont existe encore) ; c'était un jeu vivant, dont s'amusaient fort les familiers de Chantilly. Dans le carré suivant, la grande et les petites salles du Sphinx, ainsi nommées d'une figure de marbre exécutée d'après un des *Sphinx* de Coustou placés sur la terrasse du Connétable[1]. Derrière la maison de Sylvie, se trouvaient la Conciergerie et l'Orangerie, puis la salle du Sycomore, et, en travers, l'ancien jeu de longue paume, devenu le jeu de Battoir, long et large tapis de gazon, aujourd'hui orné de *la Terre* d'Antoine Poissant. Dans le carré suivant, terminé à droite par le pavillon du Mail, était curieusement tracé le « petit Labyrinthe » ; il n'en reste plus trace, et un stand pour le tir y a été établi au XIXe siècle. Au bout de ce carré, un mur terminait le « petit parc » ; ce mur se développait dans l'allée transversale qui rejoint actuellement la route Vaillant, et descendait à mi-côte pour aller enclore le grand Rond et gagner la route de Saint-Firmin. Le canal, ou « nouvelle rivière », qui amenait l'eau de la Nonette dans le grand Rond, faisait partie du « petit parc d'Avilly », séparé du parc de Sylvie par un long jeu de mail, qui datait du Grand Condé ; ce jeu occupait tout le côté droit du triangle compris entre la route du pont du Roi et le parc de Sylvie, triangle ayant pour base le mur qui fermait le parc de la Cabotière.

Le parc de Sylvie était coupé en deux dans toute sa longueur par une large avenue, et divisé en carrés par des allées transversales. La partie voisine du jeu de mail en avait reçu le nom : « bosquet et salles du Mail » ; en revenant vers Chantilly, on rencontrait la route de Méléagre, l'Arquebuse, carré où était établi le tir (c'est le Labyrinthe actuel), l'allée à Breteuil, le bosquet d'Ariane, la route du château de Sylvie, le bosquet de Thésée, puis le Souillard, ancien étang devenu la vallée qui existe toujours et qui, alors comme aujourd'hui, se terminait par le « théâtre » ; c'est là que les marionnettes donnaient leurs représentations. Derrière le théâtre, passait la route de Vervillon, qui longeait ensuite le carré de ce nom ; puis venaient les Jeux d'enfants (derrière le bosquet d'Ariane), le Labyrinthe, celui de Desgots (derrière l'Arquebuse), le Manège, les Salles neuves, dites aussi « la Croix de Jérusalem » (derrière le bosquet du Mail). A droite, le fond latéral du parc était occupé par le bosquet de Méléagre. Les noms donnés à ces carrés indiquent assez la variété des salles, des allées et figures qui y avaient été dessinées. Outre la statue de M. de Vervillon, dont j'ai déjà parlé, on voyait dans le parc de Sylvie les statues en marbre de Méléagre, d'Ariane et de Thésée, et d'autres en pierre. L'œuvre de Le Nôtre et de Desgots subsistait ici tout entière ; le duc de Bourbon ne fit qu'y ajouter les salles du Mail, les Salles neuves et le bosquet de Méléagre. L'honneur d'avoir complété le parc de Sylvie et exécuté les créations du parc de la Cabotière revient à Nicolas Breteuil, « jardinier de Mgr le Duc à Sylvie ».

1. Les trois salles du Sphinx sont aujourd'hui ornées de quatre bustes d'après l'antique, du *Secret d'en haut* d'Hippolyte Moulin, et de *l'Eau* d'Antoine Poissant.

Le duc de Bourbon n'avait guère touché aux parterres de Le Nôtre. Derrière le petit château, se trouvaient toujours le jardin de la Volière et, au delà du fossé, le magnifique parterre de l'Orangerie, fermé à gauche par l'Orangerie, au fond par la galerie des Cerfs, à droite par un canal qui se continuait jusqu'au canal Saint-Jean et qui va devenir le canal de l'île d'Amour. Au bout du pont de la Volière, s'étendait l'étroit parterre des Grenouilles, en forme de triangle allongé, séparé du parterre de l'Orangerie par un petit canal transversal ; l'eau des jets de l'escalier qui descendait au parterre de l'Orangerie tombait dans ce petit canal par la gueule d'un loup marin ou dragon (d'où le nom de canal du Dragon) et se déversait dans le canal de l'île d'Amour. Entre l'Orangerie et la route publique, la maison de Bucan et son joli parterre, qui aboutissait à la terrasse du Jeu de Paume.



CHANTILLY AU XVIII[e] SIÈCLE, LE PARC DE LA CABOTIÈRE.

Du centre de la galerie des Cerfs partait une large avenue, « l'allée des Soupirs ». A gauche de cette avenue, un tapis de gazon montait en pente douce vers les cascades et le bassin de Beauvais ; les rampes des cascades, ornées de figures de marbre, se terminaient au bas par deux groupes d'amours en marbre montés sur des piédestaux. A droite de l'allée des Soupirs, un joli jardin tout en longueur, « le parterre des petites Cascades », coupé au milieu par un bassin rectangulaire, aux coins duquel se dressaient les figures en marbre des quatre Saisons. Ce bassin comprenait une gerbe et huit jets d'eau, dont quatre partaient des angles. A droite des parterres de l'Orangerie et des petites Cascades, trois ponts donnaient accès aux îles du Petit-Bois, dites îles du Bois-Vert, séparées par un canal et formant ensemble comme un triangle allongé, dont la base s'appuyait au canal du Tourniquet, du côté du grand Parterre. Le duc de Bourbon avait donné à l'une le nom d'île d'Amour, mais il n'avait pas eu le temps d'exécuter ce qui devait justifier cette dénomination, et on ne savait ensuite laquelle des deux îles deviendrait l'île d'Amour. Sur un plan dessiné en 1724 par le jardinier Breteuil, on lit « bosquets de l'Orangerie » ; sur le plan dressé en 1758 par le géographe

Delavigne, la première et la plus grande des îles garde son nom d'île du Bois-Vert, la seconde est l'île d'Amour. Lorsque les travaux projetés auront été exécutés, la première sera l'île d'Amour, la seconde l'île du Bois-Vert. Par les soins du duc de Bourbon, l'aspect de ces îles avait cependant été transformé ; dans la première, une grande salle de verdure, entourée de huit termes en marbre, occupait le centre ; deux autres salles présentaient un jet d'eau. La seconde, écrit un auteur contemporain, « contient une espèce de vaux-hall découvert ; on y trouve plusieurs salles en treillage couvert de verdure, dont une, qui est ovale, est une salle de danse ; les autres renferment un jeu de bague, une escarpolette, une bascule à ressort, un jeu de galet ; cette dernière est décorée de quatre statues d'enfants en marbre, qui tiennent tous un cartel ; l'un a à la bouche une banderole sur laquelle est écrit *Ni le bruit, ni l'éclat;* un autre se repose sur un bâton ; le troisième semble livré à une méditation profonde ; le quatrième pleure. Dans le jardin sont deux autres enfants, qui tiennent l'un une banderole, l'autre un bâton [1]. Dans les bordures de treillage et de verdure, des cabinets contiennent quatorze petits jeux différents. A l'extrémité de l'île, un superbe portique en treillage décore un bassin cintré, où sont placées deux figures de dragons qui se combattent en se lançant de gros jets d'eau qui se heurtent avec fracas ».

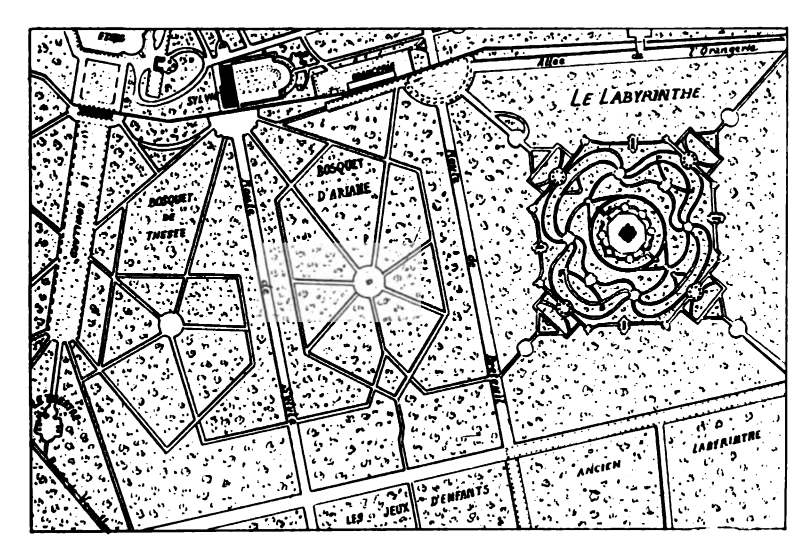
Au bout de l'île d'Amour, et faisant comme le prolongement de cette île, s'étendait un long et étroit terrain rectangulaire, tout enveloppé de canaux [2]. A l'extrémité, le prince de Condé fit édifier, en 1765, un pavillon qui reçut le nom de « Temple de l'Amour » ou « Pavillon de Vénus ». « Le sieur Babel, sculpteur du Roi », fut chargé de l'entreprise ; le marquis de Chamborant, premier écuyer du prince de Condé, fit à Babel l'avance d'une somme de 6.000 livres pour commencer les travaux. Le compte des dépenses s'élève à plus de 40.000 livres ; Babel y figure pour 20.000 livres environ, le peintre Cardin pour 9.000 ; puis viennent le treillageur Delaune, le marchand de meubles Toussaint, le serrurier Deumier, etc. Le prince de Condé, le duc de Chartres et leur compagnie soupèrent pour la première fois au pavillon de Vénus le 21 août 1765 ; il y eut musique pendant le dessert, et jeu après le souper. Ce n'est qu'au printemps de 1766 que la décoration fut terminée.

Le pavillon de Vénus affectait la forme d'un rectangle. Il était décoré extérieurement de colonnes ioniques en treillage, et couronné d'une balustrade ornée de vases et de corbeilles de fleurs. Sur la façade, quatre colonnes soutenaient un portique avec fronton ; sur le fronton, des colombes, un flambeau, des flèches, attributs de l'Amour et de Vénus. L'intérieur comprenait un beau et vaste salon, décoré de huit grands tableaux, représentant des jeux champêtres et des sujets galants ; les auteurs du XVIIIe siècle attribuent ces peintures à Boucher et en font l'éloge ; cette assertion ayant été donnée moins de vingt ans après la construction du pavillon, il doit y avoir là une part de vérité ; mais si l'on veut admettre que ces peintures ont été exécutées d'après des œuvres de Boucher, il est impossible d'aller au delà, car les comptes de Chantilly

1. Ces enfants furent transportés avant 1789 dans le bosquet du Labyrinthe, au parc de Sylvie.

2. Il existe encore ; c'est ce qu'on appelle aujourd'hui l'île d'Amour. M. le duc d'Aumale a tenu à restaurer ce fragment de l'œuvre des Condé. Sur l'emplacement même du pavillon de Vénus, se dresse un pavillon de treillage qui recouvre une statue en marbre de l'Amour (copie de l'Éros antique conservé au musée du Louvre).

donnent le nom du peintre qui a décoré le temple de Vénus et dont le travail fut payé près de dix mille livres : « Jacques-Claude Cardin, peintre à Paris » ; il est probable que le prince de Condé lui commanda la copie des tableaux que Boucher avait exécutés en 1745 pour le château de Choisy et dont trois sont connus, *l'Amour caressant sa mère, Vénus désarmant son fils, Vénus regardant dormir l'Amour*. Au-dessus de ces grands tableaux, on voyait des amours peints en camaïeu, et, dans les trumeaux supérieurs, Vénus endormie, Léda, Diane, l'Amour et sa mère. « Pour peu qu'on ait de zèle, écrit le bon Dulaure, on ne sort point de ce temple mystérieux sans éprouver, pour celle qu'on y révère, quelques mouvements de dévotion. » La décoration se complétait par des jets d'eau qui jaillissaient en champignon dans des cuvettes de marbre ornées de



CHANTILLY AU XVIIIe SIÈCLE, PARTIE DU PARC DE SYLVIE.

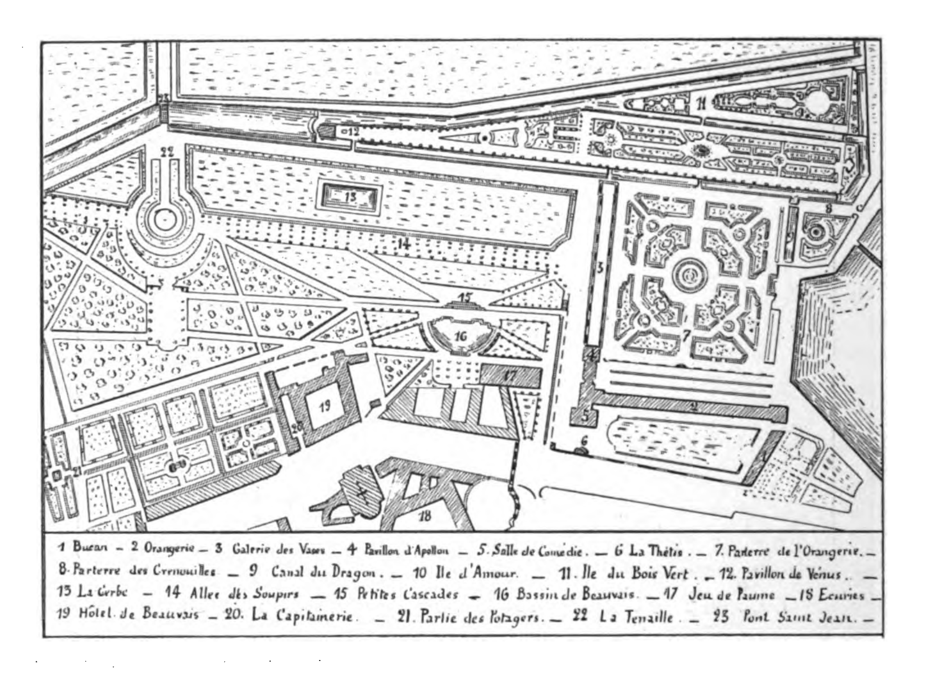
sculptures. Dans chaque croisée, un vase d'albâtre d'où s'élevait un jet en chandelier ; sur les bords des vases, des petits amours se jouant. En 1779, le prince de Condé fit placer aux deux extrémités de la grande île les statues de Vénus pudique et de Vénus callipyge, en marbre, que l'on voit encore à Chantilly dans cette partie du parc. Avant 1779, ces deux statues décoraient les Petits-Appartements du palais Bourbon ; l'une, la Vénus pudique, copie de la Vénus Médicis, avait été achetée à l'architecte Charles de Wailly en 1776, et payée 6.000 livres. En 1779 aussi, au milieu de la salle entourée de termes de marbre, fut placée « une statue d'un enfant de la grandeur de trois pieds, nu, sans bandeau, sans carquois, sans flèches et sans ailes, tenant dans sa main un cœur enflammé [1] » ; et cet endroit devint la « salle de l'Amour ».

Le goût du théâtre était héréditaire chez les Condé. Sous le Grand Condé, Molière

1. *Mémoires secrets*, 2 août 1779. Sur le piédestal de cette statue, on lisait six vers de la composition de Grouvelle, secrétaire du prince de Condé. Une vue du temple de Vénus a été dessinée et gravée par Mérigot.



avait joué son répertoire à Chantilly[1]. Le pavillon d'Oronthée, qui reliait la galerie des Cerfs à l'Orangerie, avait reçu ce nom lorsque l'opéra d'*Oronthée* y fut représenté devant le Grand Dauphin en 1688. Le petit Louis XV, au retour du sacre, en 1722, y avait vu danser le *Ballet des vingt-quatre heures*. Au milieu du XVIII[e] siècle, le goût du théâtre s'était prodigieusement développé ; les scènes de société pullulaient, à la ville comme à la campagne ; partout on jouait la comédie ; le prince de Condé y apportait une véritable passion. Trouvant la salle d'Oronthée insuffisante, il bouleversa le pavillon de fond en comble, demanda des dessins à l'architecte Bellisard, alors contrôleur des travaux du palais Bourbon, et en confia l'exécution à Leroy. Les ordres

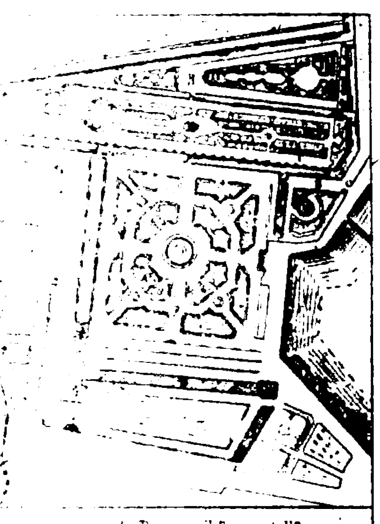


furent donnés au commencement de l'année 1767 ; le prince voulait inaugurer la nouvelle salle pendant le séjour d'été à Chantilly, en août et septembre ; il l'inaugura en effet le 20 août 1767, avec le *Coq de village* de Favart. Dans cette seule année 1767, les dépenses dépassèrent 130.000 livres, et la décoration était loin d'être terminée. La moitié de cette somme était absorbée par la maçonnerie (Goupy) et la menuiserie (Pinchon). Ce n'est qu'à partir de 1768 que le prince et sa cour[2] se mirent à jouer la comédie. Pour l'été de 1767, on appela de Paris des acteurs de profession ; la troupe

1. Voir mon étude intitulée *le Grand Condé et le théâtre, 1676-1686*, publiée dans le *Bulletin du bibliophile*, année 1899.

2. Il y avait cependant eu, en 1765, un premier essai : « Le 6 juillet 1765, Son Altesse Sérénissime et compagnie ont joué la comédie des *Précieuses ridicules* aux Bains, pour la première représentation » (*Journal* de Toudouze). Le pavillon d'Oronthée se terminait par le pavillon des Bains, qui fut compris dans les constructions du nouveau théâtre.




Parterre de l'Orangerie.
Ecuries



RIBOU. — LE DUC D'ENGHIEN EN 1776.

était logée chez le maître de poste Brébant, qui présenta une note de 4.000 livres; le tailleur Renaudin fut chargé de la confection des costumes, qui coûtèrent 24.000 livres. En 1768, Renaudin reçut de nouveau 20.200 livres « pour fournitures et ouvrages par lui faits pour l'habillement des acteurs qui ont joué à Chantilly à l'occasion des fêtes données au roi de Danemark » (28-30 novembre). Ces fêtes furent brillantes, « mais la comédie du *Bourgeois gentilhomme*, avec tous ses agréments et divertissements, est ce qui a fait le plus de plaisir au roi de Danemark, dont on ne saurait mieux apprécier le goût et la philosophie qu'en vantant le cas extrême qu'il fait de Molière. Tout le reste, d'ailleurs, a répondu aux vues du prince de Condé, et la partie dramatique est ce qui a été le mieux exécuté. Aussi ce prince a-t-il récompensé tous les acteurs principaux de l'Opéra et des deux Comédies (française et italienne) qui ont concouru aux divertissements qu'il a voulu donner à cette Majesté ». Quelques jours après, Bachaumont écrit encore : « Le prince de Condé a couronné sa munificence envers les comédiens français par une pension de 500 livres qu'il a faite au sieur Préville, comme le directeur de ses fêtes. Cette faveur rend l'acteur commensal de la maison de Son Altesse Sérénissime. Du reste, on évalue à plus de 50.000 livres les présents faits à la seule troupe des Français. Tous ont été partagés de différentes manières, et d'une façon analogue à leur personne et à leurs talents. Mlle Doligny a eu l'honneur spécial et unique de recevoir le portrait du prince dans une tabatière, distinction flatteuse et marque de son estime particulière pour la conduite et pour les mœurs de cette artiste[1]. » La musique du prince était dirigée par le compositeur Martini.

La salle de spectacle fut décorée, en 1767 et 1768, par Canot, Guillet et de Leuze, peintres-décorateurs ; Guibert et Martin, peintres en fleurs ; Lemaire, peintre en imitation de marbres ; Baudon, peintre en paysages ; Sarrazin[2], peintre en perspective et architecture ; par le sculpteur Suard, et par Jean-Baptiste Boiston, sculpteur ornemaniste. En 1771 et 1772, nouveaux ouvrages de décoration par les peintres Jean-Marie Dussaux, Subro[3], Baudon, et le sculpteur Boiston. Autres travaux importants de 1775 à 1777 par Subro, de Leuze, Dussaux, Lacquereau « peintre maroufleur », et surtout par Restout, « peintre d'histoire ». Jean-Bernard Restout avait été, le 28 septembre 1765, agréé par l'Académie, dont son père était membre ; il fut reçu le 25 novembre 1769, sur la présentation de *Philémon et Baucis recevant les dieux*. En octobre 1776, l'entrepreneur Goupy expédie à Chantilly une importante série de décors, et s'y rend lui-même « pour éprouver et faire jouer les machines du théâtre ». Le 18 avril 1782, une somme de 1.150 livres fut payée au peintre Boguet « pour ouvrages à la salle de spectacle en 1781 ». Nicolas-Didier Boguet, fils de Jean-Baptiste et de Marie-Anne Mongault, était né à Chantilly le 18 février 1755. Il passa une grande partie de sa vie à Rome, où il mourut le 1er avril 1839. On lui doit un grand nombre de paysages et quelques tableaux de batailles, entre autres le *Passage du Pô par l'armée française sous Plaisance, le 7 mai 1796*, qui fait partie des collections du Musée Condé. La déco-

1. *Mémoires secrets*, 5 et 14 décembre 1768.

2. Jean-Baptiste Sarrazin, professeur à l'Académie de Saint-Luc, peintre-décorateur des menus plaisirs du roi, exposa plusieurs fois au Salon depuis 1762 jusqu'en 1793.

3. Subro, peintre en perspective, était, depuis 1749, professeur de géométrie à l'Académie de Saint-Luc.

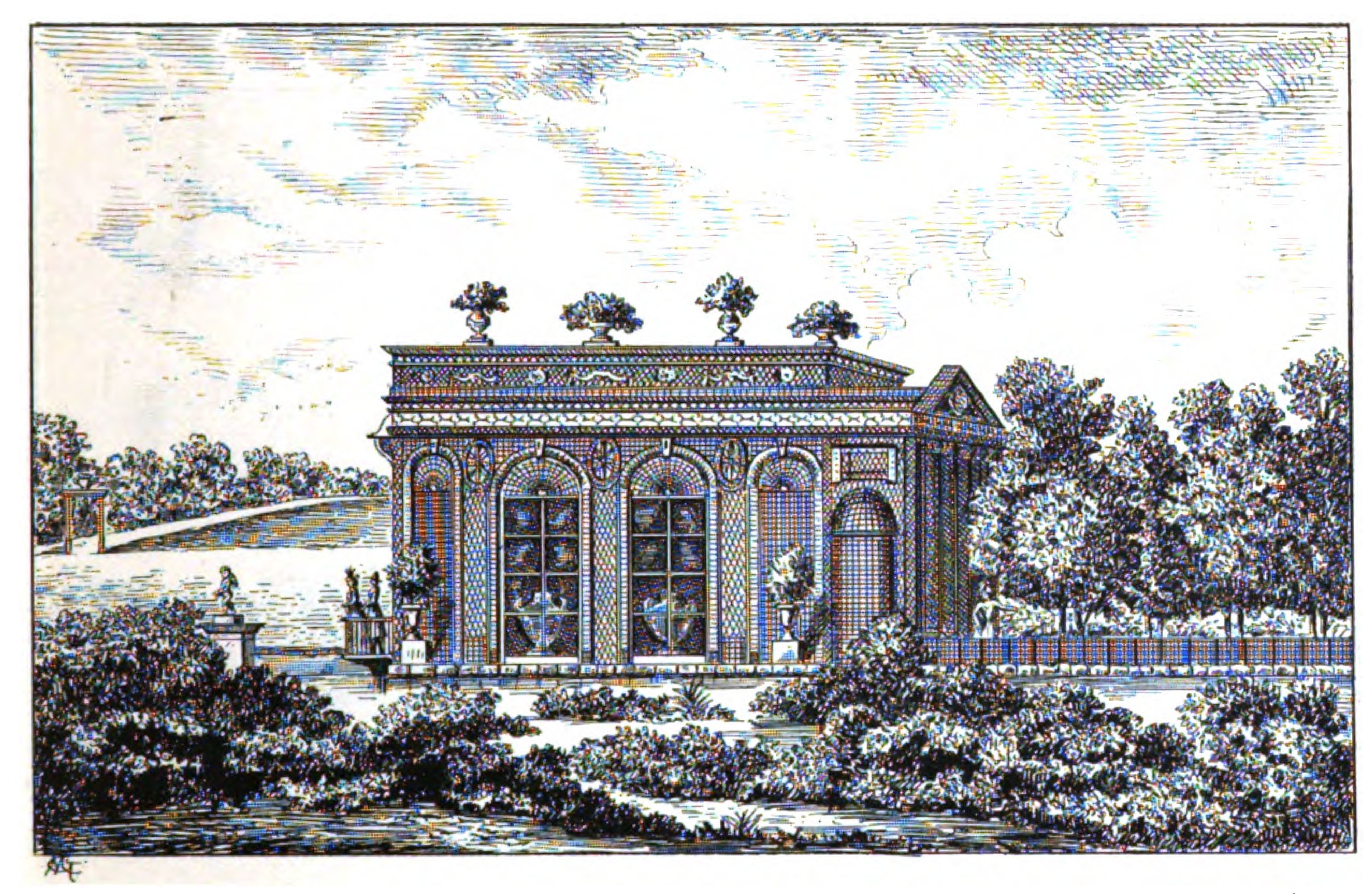
ration du théâtre de Chantilly fut enfin terminée en 1785 et 1786 par Sauvage, que ses miniatures en camaïeu ont rendu célèbre. Piat-Joseph Sauvage, né à Tournai en 1744, avait été présenté à l'Académie par Duplessis et agréé, le 28 juillet 1781, comme « peintre dans le genre des natures mortes ». Il reçut 15.000 livres pour ses travaux à Chantilly.

La galerie des Cerfs ayant été rasée en 1785, l'Orangerie et le théâtre figurèrent alors une sorte de T dont le théâtre formait la partie supérieure. On y pénétrait à droite par un pavillon carré, dit d'Apollon, à la porte duquel se dressaient les statues de Cérès et de Bacchus. A l'intérieur, les murs étaient ornés de huits portraits d'auteurs dramatiques; une scène de leurs œuvres était représentée en médaillon sous chacun d'eux. A droite, Molière et *le Misanthrope*, Racine et *Athalie*, Regnard et *le Joueur*, Crébillon avec *Atrée et Thyeste;* à gauche, Corneille et *Cinna*, Piron et *la Métromanie*, Voltaire et *Mérope*, Destouches et *le Glorieux;* le tout s'enlevant en camaïeu sur un fond d'arabesques semé de cascades, de sirènes et d'amours. Derrière ce pavillon, s'étendait un large et long promenoir, fermé au fond par une porte à coulisses sur laquelle était représenté l'Apollon du Belvédère. Cette porte donnait accès dans le vestibule de la salle de spectacle; le plafond du vestibule représentait *le Triomphe d'Amphion*. Toutes ces peintures étaient de Sauvage. Deux rampes d'escalier conduisaient à la salle, dont la décoration, sur fond bleu rehaussé d'argent, était fort riche. Au-dessus des loges, des palmiers formant arcade supportaient une draperie galamment retroussée. Le plafond montrait des amours se jouant autour d'une guirlande de fleurs. « Ce théâtre, écrit Dulaure, offre un effet que l'on chercherait en vain dans les autres théâtres de France »; l'architecte avait, en effet, imaginé un mécanisme caché qui permettait d'ouvrir à volonté le fond de la scène; on apercevait alors, occupant une niche prise dans le mur qui soutient la terrasse du côté de la route pavée [1], une statue de Thétis « dont la base présente une cascade formée de plusieurs jets d'eau qui tombent dans un bassin. Cette riche perspective est accompagnée de huit nappes d'eau qui, par le moyen d'un tuyau que l'on dispose à volonté, s'élèvent et jouent sur le théâtre comme dans un jardin ». La perspective était si habilement ménagée que toute cette chute d'eau semblait être sur la scène. Ce beau théâtre fut détruit, ainsi que l'Orangerie, Bucan et l'île d'Amour, pendant la période révolutionnaire; de l'intérieur, il ne reste aucun dessin, mais la vue du pavillon d'Apollon a été gravée par Mérigot; l'entrée qui existait derrière la scène se voit, ainsi que la Thétis, sur les cartons d'un jeu de cavagnole peint entre 1780 et 1785, et dont plusieurs fragments sont conservés au Musée Condé. Ce jeu de cavagnole représente différents points du parc et du domaine; il nous a été précieux pour l'identification de certaines de nos descriptions [2].

1. Cette niche se voit encore dans le mur de terrasse, ainsi que le gros tuyau de plomb qui amenait l'eau. Quant au bassin, c'est celui ou Mlle Avrillon faillit se noyer dans son enfance; on entendit ses cris du théâtre, où le prince de Condé et sa compagnie répétaient leurs rôles. (Voir les *Mémoires de Mlle Avrillon*, t. I, p. 17.)

2. Ce jeu de cavagnole se composait de 32 cartons, représentant chacun cinq vues, tous les sujets étant numérotés de 1 à 160. De ces 32 cartons, 24 sont conservés à Chantilly; les 8 autres ont disparu. — Le Musée Condé conserve aussi une suite de dix-huit grands boutons d'habit, peints en miniature entre 1785 et 1789, et représentant des vues de Chantilly.

En s'éloignant du château par l'allée des Soupirs, on arrivait à la fontaine de la Tenaille ; d'une coupe posée sur un fort piédestal, sortait une belle gerbe qui retombait dans le bassin par quatre mascarons. Du pourtour de la rampe de gazon qui environnait cette fontaine, l'eau s'élançait par plusieurs endroits à jet interrompu. La fontaine de la Tenaille était comprise dans un petit bois, fragment de l'ancien bois de Dulude. Au delà s'étageaient en trois terrasses les potagers, figuerie, fruitier, melonnière, vignes ; le centre de chaque terrasse était orné d'un bassin, dont un s'appelait le bassin de la Lunette ; sur la terrasse du milieu, les bustes en marbre des quatre Saisons. En haut, sur l'emplacement de l'ancienne faisanderie, furent tracés de nou-



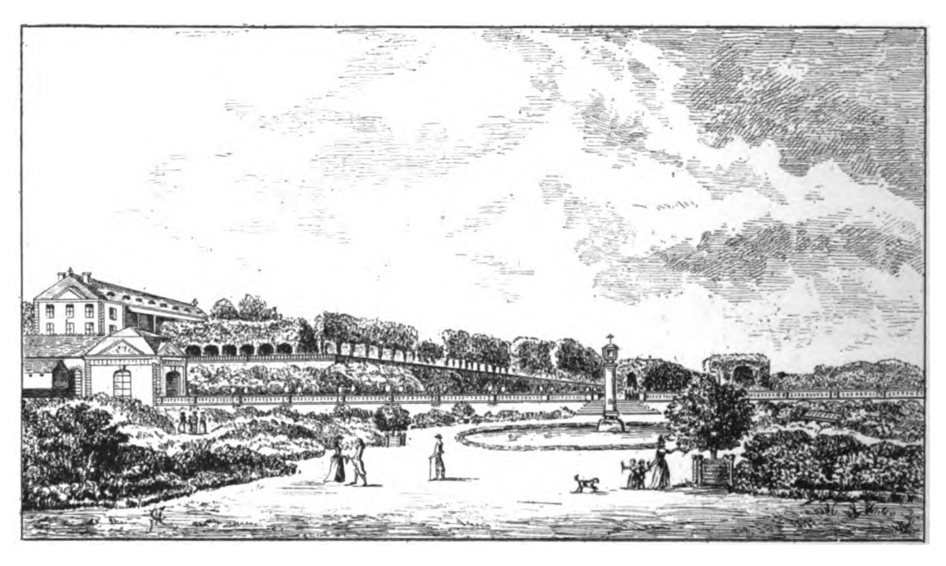
LE PAVILLON DE VÉNUS
(D'après la gravure de Mérigot).

veaux potagers en 1774, et le vieux pavillon, reconstruit et décoré, prit le nom de Pavillon romain. Il fut inauguré le 19 juillet 1774 : « Mme la duchesse de Bourbon et sa compagnie ont été à la promenade à pied au nouveau potager, et ont fait collation au nouveau pavillon de l'ancienne faisanderie » (*Journal* de Toudouze). « Le Pavillon romain, écrit Dulaure en 1786, est composé de trois pièces ; les deux des extrémités sont elliptiques et ornées chacune d'une niche, dans laquelle est pratiqué un champignon formant trois nappes ; la coquille est portée sur un piédouche soutenu de deux dauphins. Dans la pièce du milieu, le plafond offre un ciel où l'on voit voler des oiseaux ; les murs sont décorés de treillages dorés, peints avec des fleurs et des espaliers dont les fruits imitent parfaitement la nature [1]. On doit placer au centre une

1. Ce salon a conservé sa forme ovale et d'importants fragments de sa décoration. Les Potagers, le Pavillon romain et le bassin de la Tenaille sont aujourd'hui compris dans une propriété particulière.

baignoire élevée de cinq à six pouces de terre, qui complétera l'allégorie de la grotte de Diane aux bains. »

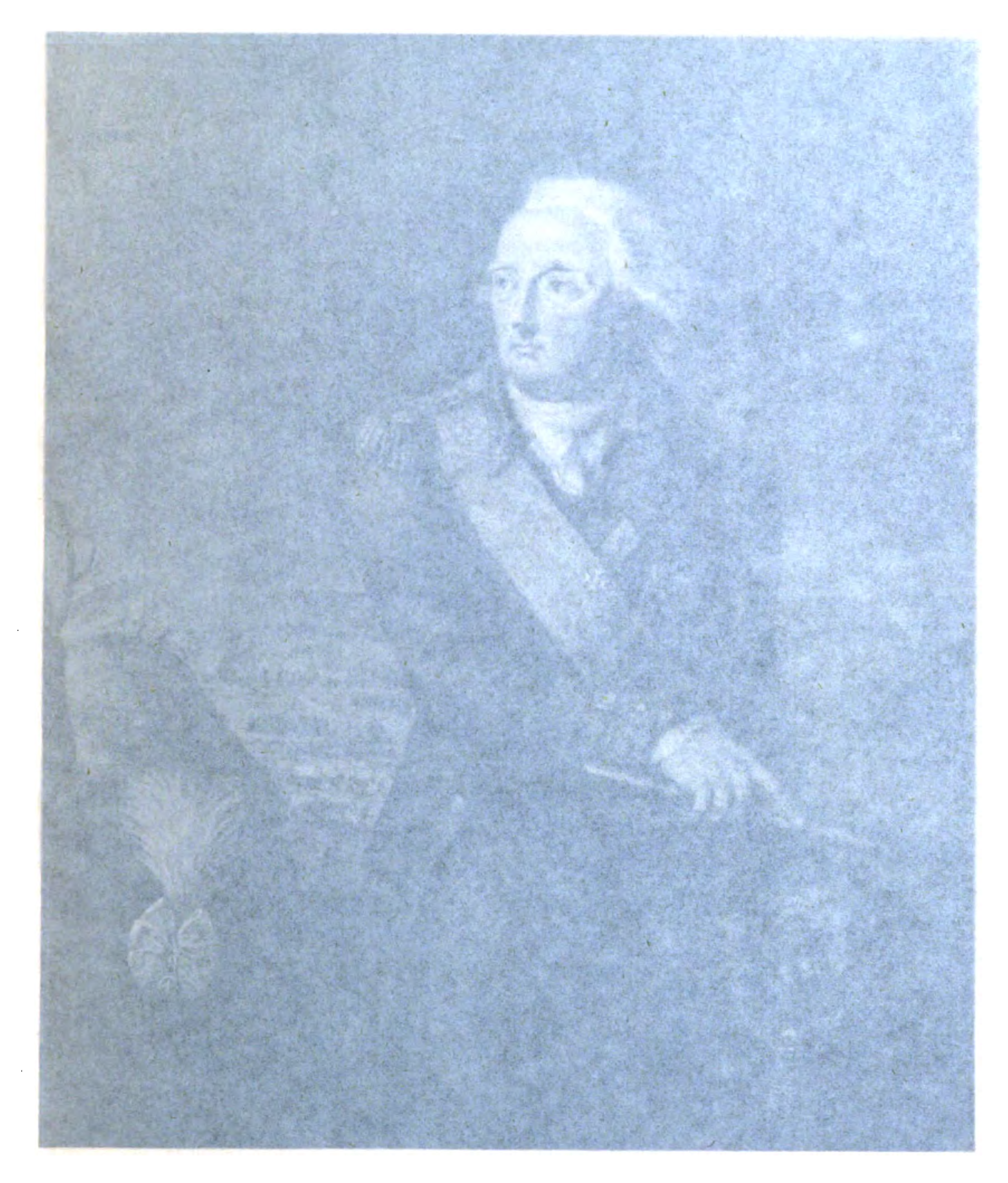
Nous avons souvent parlé de la galerie des Cerfs, construite en 1530 par Anne de Montmorency, ornée de fresques attribuées à Nicolo dell' Abbate, et décrite en 1688 par le narrateur de la fête donnée au Grand Dauphin. Le duc de Bourbon l'avait fait restaurer; son fils la fit abattre. « S. A. S. ayant condamné la galerie des Cerfs à être démolie, on a commencé à la jeter à bas le 20 décembre 1784 » (*Journal* de Toudouze). Elle fut remplacée par une galerie à découvert, bordée de balcons à pilastres. Chacun des quarante-huit pilastres était muni d'un mascaron qui jetait de l'eau, et supportait un vase de marbre blanc, dont les anses, de plomb bronzé, figuraient des têtes de



Le parterre de l'Orangerie, la galerie des Vases, le pavillon d'Apollon le Jeu de paume.

béliers. Ces vases furent commandés au sculpteur Mézières, qui les fit exécuter en Italie. Je trouve, à la date du 28 mars 1785, un acompte de 1.500 livres donné « au sieur Mézières, sculpteur, sur le prix des vases de marbre qu'il fait venir d'Italie pour S. A. S. à Chantilly ». Ces vases, enlevés pendant la tourmente révolutionnaire et placés dans les jardins du Luxembourg, furent restitués au prince de Condé sous la Restauration ; ils décorent aujourd'hui la terrasse du grand parterre de Chantilly.

La galerie des Vases, au long de laquelle coulait le ruisseau fourni par la fontaine des Cerfs, fut terminée au mois de mai 1785. En même temps fut construit le pavillon d'Apollon. A gauche, le théâtre se trouvait ainsi dégagé. A droite, sur l'emplacement du pavillon des Étuves, on descendait à l'île d'Amour par un escalier orné des figures couchées de Bacchus et d'une Bacchante, en marbre. Au moment où le prince de Condé faisait disparaître la galerie des Cerfs, « les ifs en palissades et en boules du

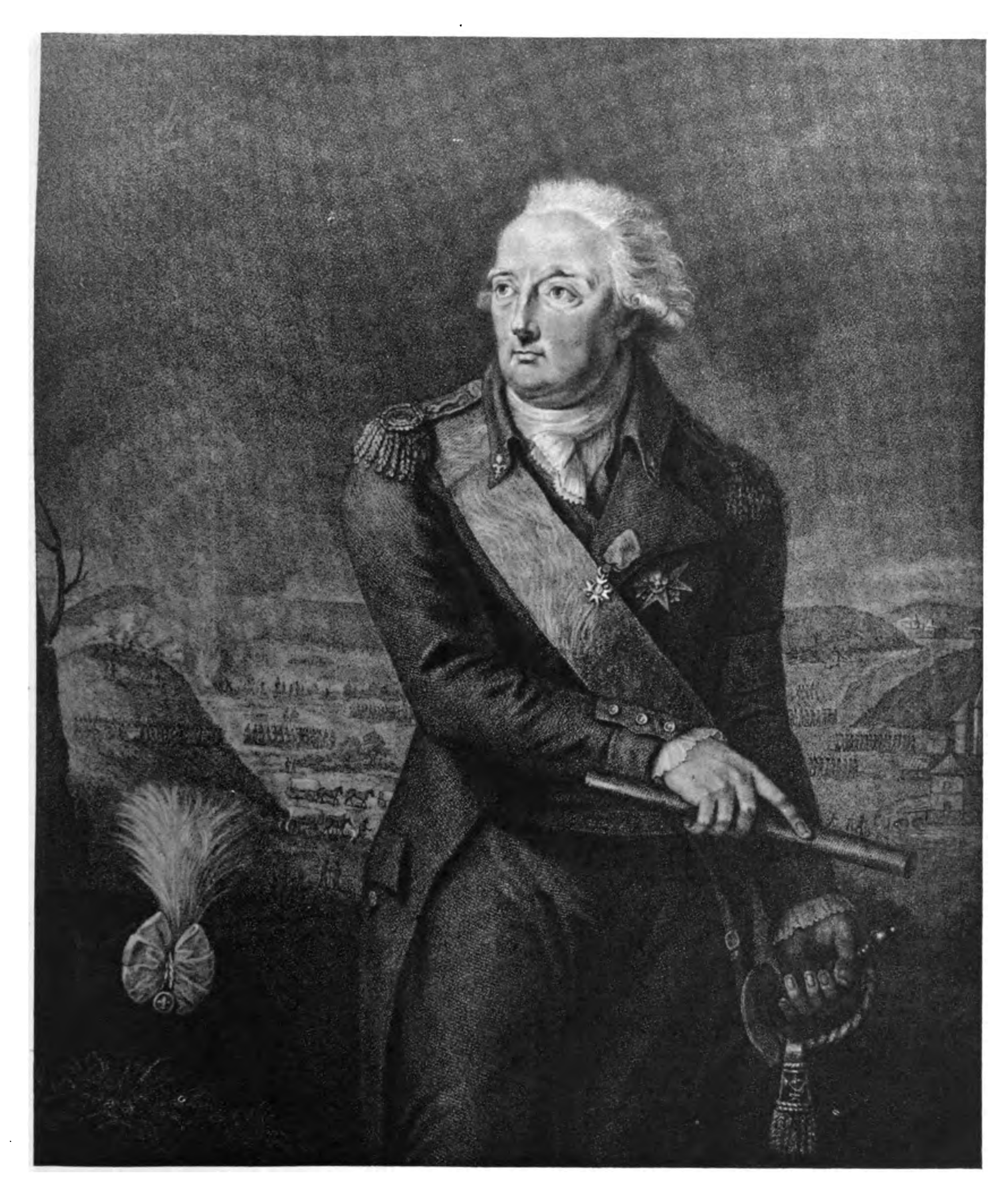


pilastres. Chacun
l'eau et supportait
des têtes de



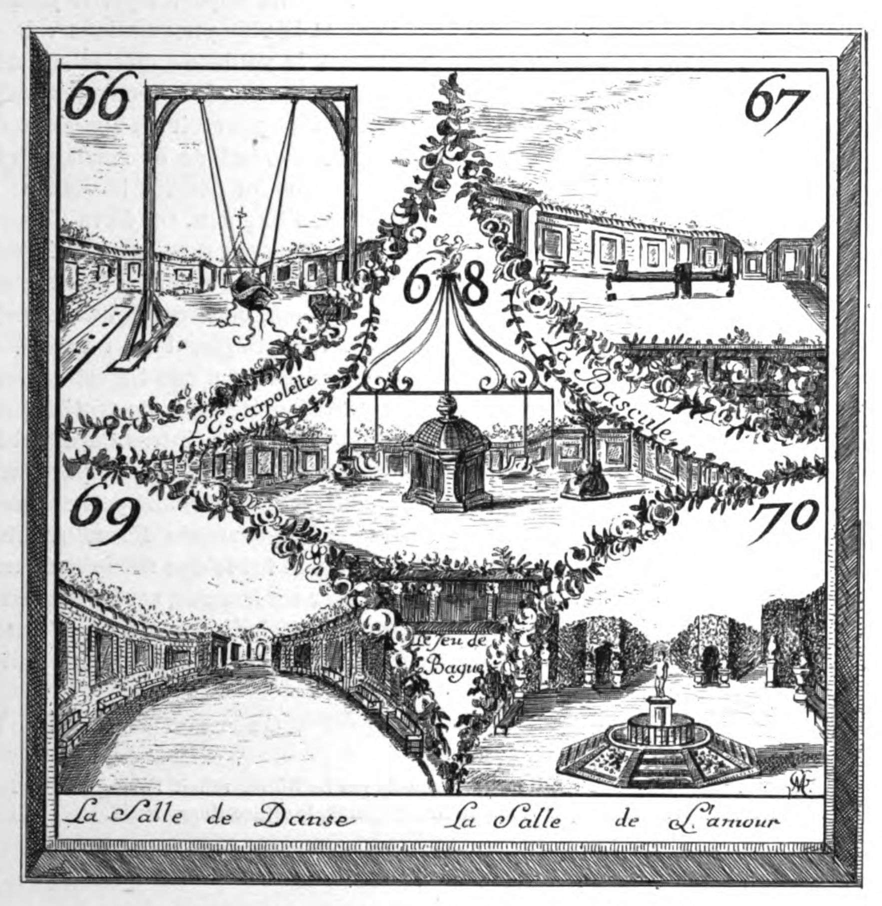
... D'APOLLON

qui les fit exécuter ...
... livres donné « au sieur
... venir d'Italie pour
... révolutionnaire et
... de Condé sous la
... parterre de Chantilly.
... fourni par la fontaine
... fut construit le pavillon
... sur l'emplacement
... orné des figures
... où le prince de



Mme de Tott. — Le prince de Condé en 1801.

parterre des petites Cascades furent aussi condamnés à être jetés à bas » (*Journal* de Toudouze, 24 janvier 1785). Ce parterre, parallèle à l'île d'Amour, fut transformé en un beau tapis de gazon. Le 2 mai 1785, le prince « fit placer dans le bassin du parterre de l'Orangerie la colonne de porphyre à plusieurs cadrans qui était à la Ménagerie ».



LES SALLES DES ÎLES D'AMOUR ET DU BOIS-VERT
(D'après le jeu de cavagnole de Chantilly).

Cette colonne supportait un octaèdre en marbre blanc, sur les pans duquel des cadrans indiquaient l'heure de différentes villes du monde ; M. de Mongez, garde du cabinet de Sainte-Geneviève, était l'auteur de ce curieux travail. Le transfert de la colonne dans le parterre de l'Orangerie eut lieu sous la direction de M. Viallon, chanoine régulier et bibliothécaire de Sainte-Geneviève, qui fit en même temps réparer les cadrans. Dans l'Orangerie même, aux salles de l'étage, le cabinet des Armes reçut de notables accroissements ; on y conservait une foule d'objets pré-

cieux à divers titres; citons, parmi les principaux : une armure de Jeanne d'Arc, celle du connétable de Montmorency, l'épée d'Henri IV, l'épée et les pistolets du Grand Condé, les trophées de la bataille de Rocroy, les drapeaux espagnols, la chaise sur laquelle fut tué le comte de Fontaine, etc.

Nous avons suffisamment décrit les embellissements apportés par le prince de Condé dans la partie du parc située entre le château et la ville ; nous allons voir qu'il ne prit pas un moindre soin de la partie opposée. A la veille de marier son fils, il reconnut que sa famille, sa cour et son nombreux personnel se trouvaient déjà à l'étroit dans les vastes bâtiments de Chantilly ; il fallait pourvoir au logement de la nouvelle duchesse de Bourbon, des enfants qu'on attendait de ce mariage, et du supplément de personnel qui s'imposait. C'est alors que fut décidée la construction du long bâtiment qu'on appelle aujourd'hui le château d'Enghien. On éleva d'abord la terrasse et le mur qui la soutient. Le 24 octobre 1769, « on posa sans aucune cérémonie la première pierre du bâtiment neuf que S. A. S. fait construire en face du fossé sec [1], près le grand arche » (*Journal* de Toudouze). Ce château, construit à l'italienne, est l'œuvre de Jean-François Leroy ; d'une architecture très simple, il est composé d'un rez-de-chaussée et d'un étage, couronné d'une corniche et d'une balustrade, avec comble bas à greniers perdus. Les frontons des portes sont ornés de motifs dus au sculpteur Bernard, qui reçut 14.000 livres en 1769 et 1770. Les peintres Cardin et Parpette décorèrent l'intérieur. Le nouveau bâtiment comportait seize appartements, destinés au logement seul, et composés chacun d'une grande et d'une petite chambre précédées d'un vestibule. Les appartements du rez-de-chaussée furent garnis de mousseline brodée en soie et fleurs. Le premier occupant fut le duc d'Enghien ; aussitôt après sa naissance (2 août 1772), il y fut installé avec ses femmes, ses trois nourrices et leurs familles. Le nouveau château fut dès lors nommé indistinctement, et pendant plus d'un siècle, « Bâtiment neuf » et « château d'Enghien » ; le dernier nom a prévalu.

GUSTAVE MACON

1. Ce fossé, qui, dans la transformation de Chantilly par Le Nôtre, reliait l'étang de Sylvie à la pièce du Serrurier, avait été asséché par le fils du Grand Condé, le prince Henry-Jules.



BIBLIOGRAPHIE

La Légende dorée, de Jacques DE VORAGINE, traduite du latin par M. Teodor DE WYZEWA. — Paris, Perrin, 1902, in-8°.

Voici un volume fort compact et non moins instructif, qui est à la fois une bible à l'usage des archéologues et un recueil précieux pour tous les amoureux de belles histoires.

Écrite vers le milieu du XIIIe siècle, la plus populaire de toutes les compilations du moyen âge eut un nombre considérable d'éditions : on la reproduisit dans toute l'étendue du monde chrétien, en y intercalant *ad libitum* la vie des saints personnages qu'on tenait le plus particulièrement en honneur. Du feuillet de parchemin les histoires merveilleuses passèrent au livre de pierre des cathédrales et servirent de thème aux imagiers qui les contèrent sur le tympan d'un portail, les stalles d'un chœur, les chapiteaux d'une colonne, et voilà pourquoi on ne saurait être archéologue accompli sans connaître *la Légende dorée*.

Mais le livre de M. de Wyzewa, traduction légèrement abrégée, qui garde toute la simplicité charmante et l'aimable bonhomie que le saint évêque de Gênes avait su mettre dans ses récits, ne sera pas lu seulement pour le rôle qu'il a joué dans l'inspiration des artistes du moyen âge ; on le goûtera aussi pour lui-même, pour son parfum de foi, de candeur et d'optimisme auquel on ne résiste pas plus aujourd'hui qu'autrefois.

Les Conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire, par Charles SAUNIER. — Paris, H. Laurens, 1902, in-8°.

A partir de 1795, les armées de la Révolution et de l'Empire, chevauchant à travers l'Europe entière, ce fut à Paris une continuelle arrivée de chefs-d'œuvre : des Flandres et d'Espagne, de Hollande, d'Allemagne et d'Italie, les objets d'art étaient envoyés par les conquérants, et le Louvre, bientôt débordé, dut se dessaisir de quelques merveilles au profit des musées de province. Mais, en 1815, il fallut s'incliner devant les Alliés : tableaux et statues retournèrent prendre leurs places dans les galeries étrangères, à l'exception de quelques œuvres pourtant qui nous restèrent, grâce à l'énergie et à l'habileté d'hommes comme Denon et Lavallée, le directeur et le secrétaire général des musées.

C'est l'histoire de ces « conquêtes artistiques », le départ des chefs-d'œuvre, leur arrivée à Paris, l'organisation du Museum, les réclamations des Alliés, leurs reprises, et la sauvegarde, par Denon et Lavallée, d'une trentaine de toiles, et non des moindres,



que M. Ch. Saunier nous raconte aujourd'hui. Pour la première fois, cette histoire est retracée complètement, et l'écrivain qui s'en est chargé nous a donné un compte rendu définitif des événements, car son récit s'appuie sur les seuls documents d'archives : il ne faut donc pas seulement le remercier d'avoir poussé ses recherches à fond, mais aussi lui savoir gré de s'être effacé modestement derrière les textes et d'avoir pris la peine d'en atténuer la sécheresse sans en détruire l'éloquence.

Les Établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes, par Léon Joulin. — Paris, Imprimerie nationale, 1900, in-4°.

C'est dans cette vallée que forme la Garonne au sortir de la cluse de Boussens et qui se continue jusqu'à Toulouse, sur la rive gauche du fleuve, que M. Joulin, non loin de la petite ville de Martres-Tolosanes, a fait, en ces dernières années, de si curieuses trouvailles archéologiques. Il a été amené à décrire la grande villa de Chiragan et les villas environnantes, ainsi que les nombreux objets mis au jour au cours des fouilles, et, grâce au concours de l'Académie de Toulouse, du ministère de l'Instruction publique, du département de la Haute-Garonne et de la ville de Toulouse, les résultats de ces trois années de travaux sont à compter parmi les plus importants qui aient été recueillis sur l'époque gallo-romaine.

Sur les seize hectares que couvrait la villa, détruite par un incendie lors de la grande invasion, on n'a pas retrouvé, en effet, que des murs de clôture et des débris de construction, mais aussi des ornements architectoniques, des ensembles décoratifs, statues, statuettes, armes, monnaies, etc., et l'inventaire de M. Joulin, avec ses trois cents pages, ses planches et ses dessins, est le commentaire éloquent de ces fouilles, qui font le plus grand honneur à nos archéologues méridionaux.

Huit dessins d'Edme Saint-Marcel, gravés sur bois, en couleur, par F. et A. Prunaire. — Paris, Gautherin, in-fol. oblong.

Ce sont des animaux, lions, sangliers, ânes et cerfs, dessinés d'une main alerte et traduits sur bois avec le talent coutumier des Prunaire. Le tirage en couleur, sans grande variété d'ailleurs, n'était point nécessaire pour en faire valoir les qualités, ni en dissimuler les défauts.

Et ces défauts, ce sont plutôt des excès de qualités : la gravure sur bois ne semble pas ici bien appropriée à son sujet ; trop de finesse se révèle dans la taille, pour le plus grand trouble du spectateur, qui songe que ces deux têtes de biches, par exemple, sont tout près de ressembler à une lithographie ! Heureusement, quelque robuste silhouette de vieux lion, rudement enlevée, vient lui rappeler qu'il se trouve en présence de gravures sur bois, et que ce n'est pas toujours aux graveurs qu'il faut s'en prendre, si leur talent ne trouve pas l'occasion de s'exprimer suivant la juste formule.

E. D.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

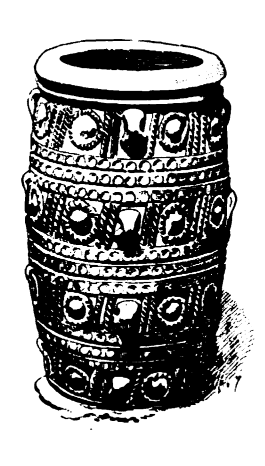




UNE EXCURSION A CNOSSOS
DANS L'ILE DE CRÈTE
(SECOND ARTICLE[1])

V

LA ROUTE DE CNOSSOS



Nous avons quitté le musée de Candie et, au trot de nos petits chevaux, nous nous acheminons vers le champ de fouilles. Au sortir des remparts de la ville, dont les portes garnies de herses et de lourds vantaux ont gardé l'appareil formidable du moyen âge, nous nous trouvons dans une gaie campagne, semée d'oliviers et d'arbres fruitiers. Le chemin est court, d'une heure à peine, mais la promenade dure assez pour entendre les doléances de l'*agoyate* qui nous a loué nos montures, sur les atrocités de la guerre, sur les fermes dévastées, sur les arbres coupés et les greniers incendiés. Nous essayons vainement de lui faire dire qu'il y a peut-être eu, çà et là, quelques représailles, quelque musulman auquel un chrétien héroïque aurait coupé la tête. Peine inutile ; notre homme se renferme dans son antienne diplomatique : ce sont les méchants Turcs qui ont tout fait. Sur un seul point les deux partis pourraient s'entendre : la désolation causée par la sécheresse qui ravage le pays plus encore que la guerre. Depuis trois mois il n'a pas plu et les olives ne grossissent pas. Les haines tombent devant ce désastre, et il n'est pas rare, paraît-il, de voir musulmans et chrétiens sortir processionnellement de l'église et de la mosquée pour implorer de concert saint Georges et Allah.



1. Voir la *Revue*, tome XII, p. 80.

Au détour d'une route nous apparaît dans le lointain la haute et régulière silhouette du mont Ida[1]. C'est comme un cône gigantesque posé au milieu de la plaine; nul contrefort, nul chaînon adjacent ne dérangent la pureté incomparable de ses lignes. Pareil au Fouji des Japonais, il barre l'horizon de sa haute stature et l'on comprend que la légende ait placé au pied de ce roi des monts le berceau du roi des dieux. Le musée de Candie possède les boucliers votifs, de style oriental dégénéré, que MM. Halbherr et Orsi ont recueillis dans une grotte de l'Ida et qui rappellent les fameux boucliers frappés en cadence par les Corybantes dansant, pour étouffer les cris de Jupiter enfant[2]. Tout le pays d'ailleurs est rempli des souvenirs qui se rattachent à la naissance du dieu. Beaucoup plus loin vers l'Est, à Psychro, une autre caverne, ouverte dans le flanc du mont Dicté et consacrée à Zeus Dictéen, contenait une série d'*ex-voto* en bronze et en terre cuite que M. Hogarth a rapportés à Candie[3].

L'arrivée au champ de fouilles est une surprise. Pas d'acropole, pas d'éminence, rien qui décèle au premier coup d'œil un site aussi illustre. Dans un vaste terrain en contre-bas de la route, en vue de collines pelées que recouvrent quelques maigres broussailles et qui dévalent brusquement jusqu'au fond d'un ravin où court une petite rivière, on voit blanchir les blocs sortis de terre et s'agiter dans une poussière intense des silhouettes d'ouvriers. C'est le Palais de Minos. Il nous faut mettre pied à terre et, sous l'aimable conduite de M. Arthur Evans, accompagné de ses deux collaborateurs, le Dr Mackenzie et l'architecte M. Fyfe, nous passons quelques heures à parcourir les ruines en tous sens.

VI

LE PALAIS DE MINOS

Le plan que avons inséré, il y a quelques mois, dans la *Revue de Paris*[4]

1. Notre vignette de la page 163 a été faite d'après un cliché obligeamment communiqué par notre compagnon de voyage, M. Raymond Kœchlin, qui a publié deux articles sur notre excursion, dans le *Journal des Débats* du mois d'avril 1901.

2. *Museo italiano di antichita classica*, II, 1888, et *Atlas*, pl. 1 à 10; voy. Collignon, *Sculpture grecque*, I, p. 69 et 73.

3. G. Hogarth, *The Dictæan Cave*, dans *The Annual of the British school*, VI, 1899-1900, p. 94-116. Voy. les fouilles de Zakro, par le même, *The Annual*, VII, 1900-1901, p. 121.

4. N° du 15 février 1902, p. 834.





est déjà incomplet; les fouilles se sont beaucoup étendues du côté de l'Est. Nous pouvons mettre sous les yeux de nos lecteurs un nouveau dessin d'ensemble d'après la dernière publication de M. Evans[1]. On y verra que la terrasse de l'Est, qui paraissait jadis faire partie d'une esplanade entourant tout le palais, forme en réalité une grande cour intérieure, séparant deux groupes de bâtiments. Dans les nouvelles constructions, dégagées sur la pente qui conduit au fleuve, on remarque quelques petites chambres



LE MONT IDA.

de magasins, un pressoir à olives, une petite cour entourée d'une colonnade et une grande chambre de culte; enfin, ce qui est la plus curieuse nouveauté de ces découvertes architecturales, un escalier à quatre paliers, comprenant une cinquantaine de marches, conduisait à un étage supérieur.

Il faut rappeler que toutes ces chambres sont de dimensions moyennes; les plus grandes ont une dizaine de mètres sur cinq à huit de large. Rien ne rappelle ici les proportions énormes des palais assyriens ou des sanctuaires égyptiens. Pas plus que dans la Grèce classique on n'a visé au colossal.

Certains coins de fouilles ont l'aspect pittoresque de Pompéi : en par-

1. *The Annual*, VII, pl. 1. Voy. notre planche hors texte.

ticulier, les magasins qui s'alignent au nombre de vingt chambrettes[1] sur une longue galerie adjacente à la partie ouest du palais. Là s'entassent, dans chaque réduit, une trentaine ou une cinquantaine de hautes jarres, destinées à contenir les provisions, graines, vin, huile. Ces vases d'argile, curieusement décorés de lacis, de rosaces et de grecques en relief, ont presque la taille d'un homme[2], et l'on se rappelle, en les voyant, l'histoire des Quarante Voleurs qui se cachaient dans des récipients du même genre; aujourd'hui encore, dans les rues de Candie, les marchands d'huile étalent aux regards du passant d'énormes poteries toutes pareilles. Dans le sol des magasins sont creusées de petites cachettes, en forme de fosses rectangulaires, parfois doublées d'une feuille de métal, qui devaient contenir les objets plus précieux. On n'y a naturellement rien retrouvé, car les habitants du palais, après l'incendie qui le dévora et dont les traces sont visibles en maint endroit, ont dû revenir et y prendre tout ce qui avait de la valeur.

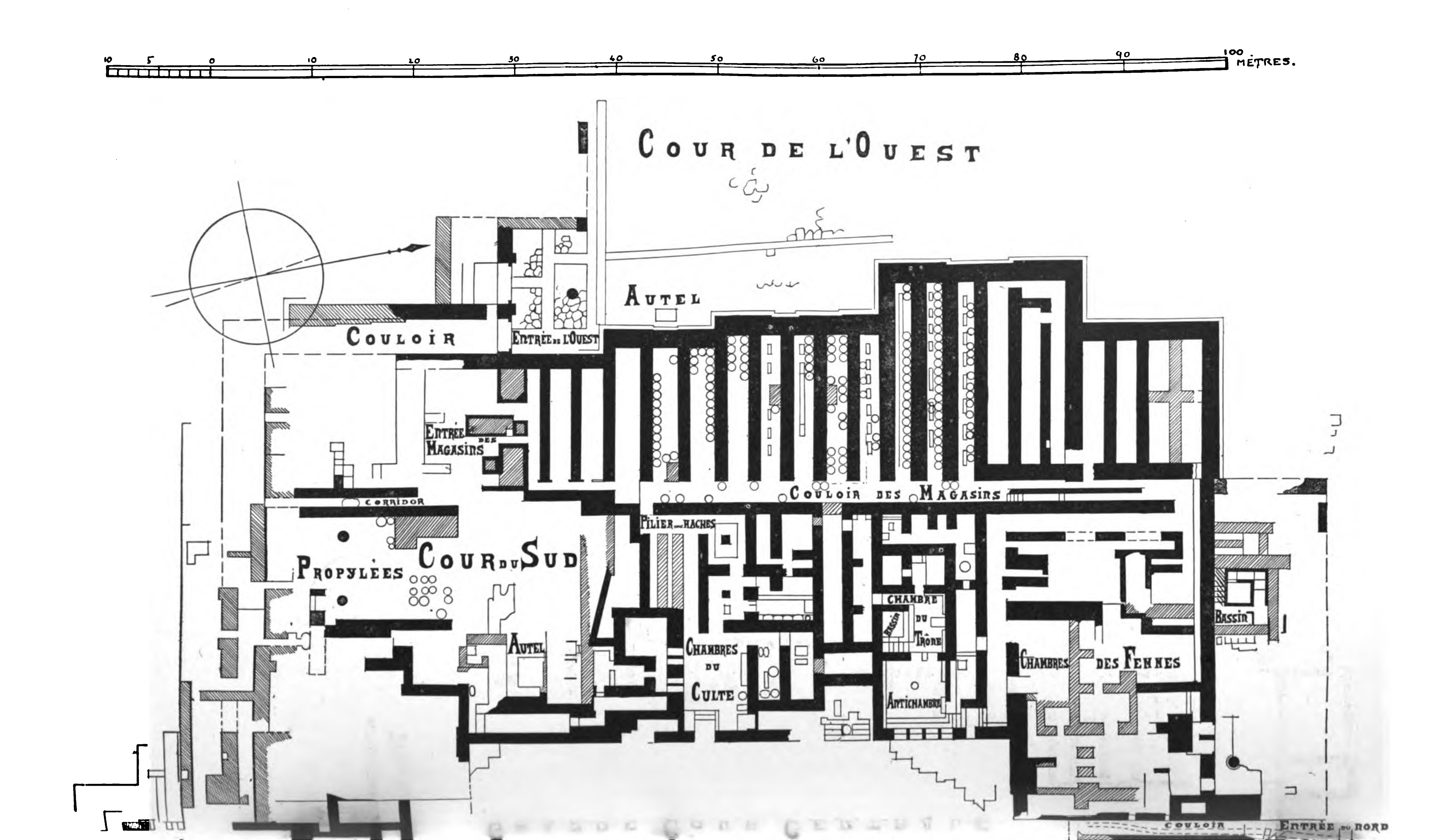
Au sud, un perron de quelques marches précède des Propylées, dont l'architecture devait comporter une très belle décoration, si l'on en juge par le fragment de rosaces sculptées qu'on y a découvert[3]. Les nervures des pétales, les courbes gracieuses des corolles sont rendues dans le calcaire avec une finesse qui fait songer aux meilleures œuvres de la Grèce classique. Ramassé près de l'Erechtheion, ce morceau ne déparerait pas la collection de magnifiques débris qui jonchent le sol de la citadelle athénienne. On comprend ici tout ce que l'ordre ionique doit à ces précurseurs, qui, en Crète et ailleurs, ont tiré de la plante et de la fleur les éléments classiques du décor lapidaire.

La grand cour centrale donne accès, du côté ouest, vers trois groupes de bâtiments. A gauche, la chapelle du culte; en face, la salle de réception; à droite, les appartements des femmes. Dans chacune de ces parties, on a rencontré des monuments ou des objets mobiliers appropriés à la destination du bâtiment.

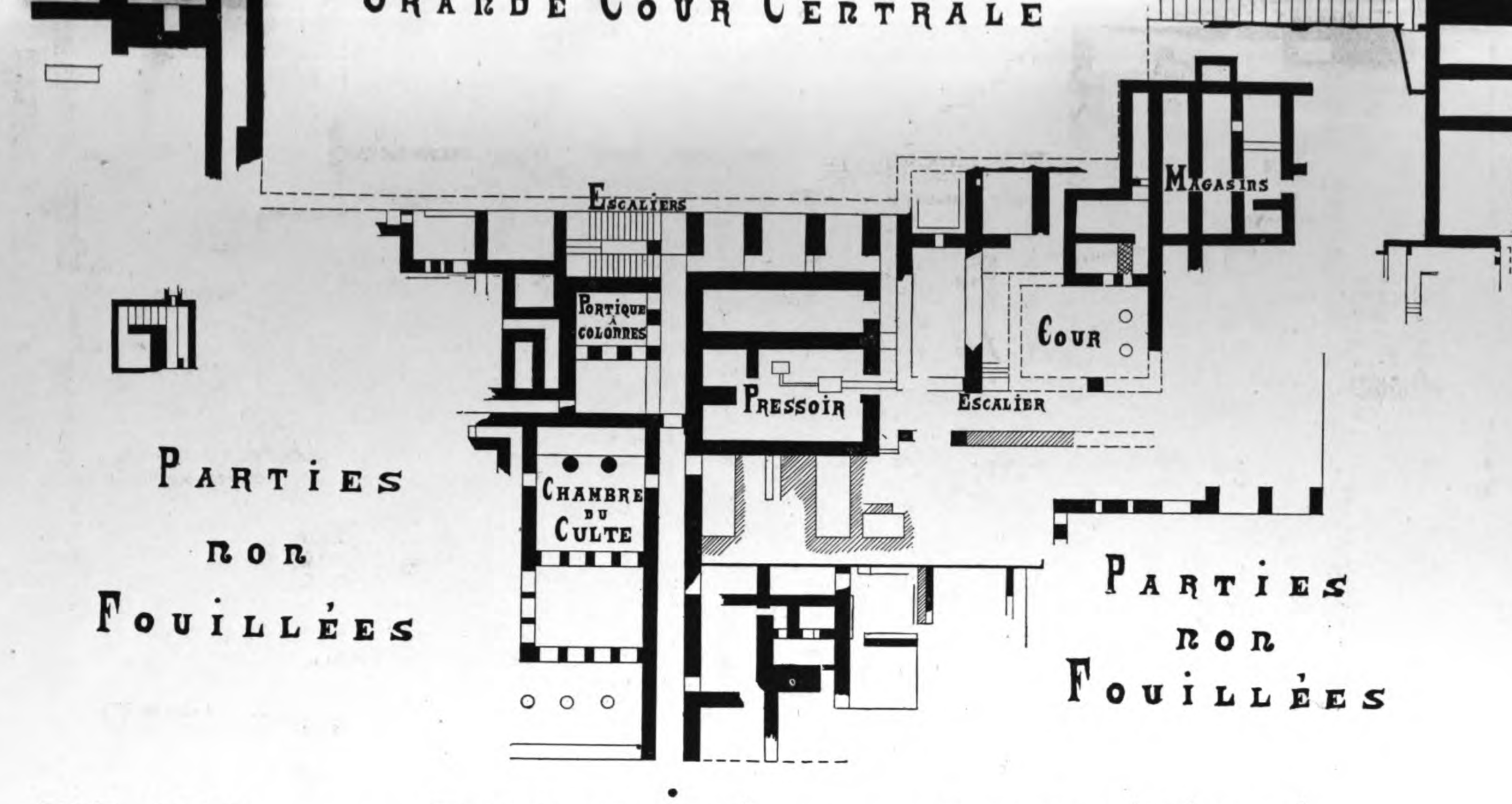
Le sanctuaire est reconnaissable à deux piliers, formés de gros blocs carrés dont les assises superposées s'élèvent à environ deux mètres : sur

1. Voy. notre vignette, p. 167. Cf. Evans, dans *The Annual*, VI, p. 22, fig. 4.
2. Voy. notre en-tête, et la vignette, p. 167.
3. Voy. la vignette, p. 166. Publié par M. Evans, *The Annual*, VI, p. 14, fig. 3.


LYON



10
5
0
10
20
30
40
50
60
70
80
90
100 MÈTRES.
COUR DE L'OUEST
AUTEL
COULOIR
ENTRÉE DE L'OUEST
ENTRÉE DES MAGASINS
CORRIDOR
COULOIR DES MAGASINS
PILIER AUX HACHES
PROPYLÉES
COUR DU SUD
AUTEL
CHAMBRES DU CULTE
CHAMBRE DU TRÔNE
BASSIN
ANTICHAMBRE
CHAMBRES DES FEMMES
BASSIN
COULOIR
ENTRÉE DU NORD



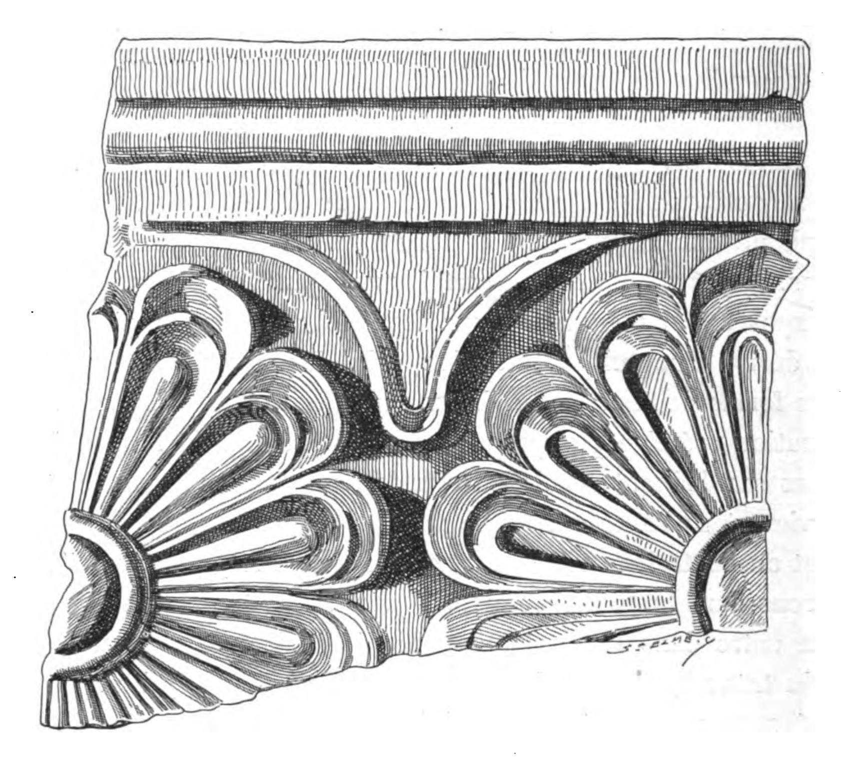
Plan du Palais de Cnossos
Etat des Fouilles en 1901

chaque pierre est profondément incisé le signe de la Double Hache[1], qui symbolise le culte guerrier des Crétois et qui a fourni une ingénieuse explication du mot Labyrinthe, « la maison de la Double Hache »[2]. La dernière exploration a mis au jour, du côté est, un second sanctuaire, plus grand encore, avec une chambre entourée d'un portique à colonnes, puis un autre local, muni d'une estrade appliquée au mur du fond et tout couvert des signes incisés représentant la bipenne sacrée. Il est probable que, sur le haut des piliers mêmes, dont la partie supérieure présente quelques cavités, on dressait debout les instruments de guerre, haches et massues, comme on le voit figuré sur quelques cylindres orientaux[3]. Hérodote (IV, 62) raconte que les Scythes rendaient un culte à Mars sous forme d'un glaive planté sur un tumulus et qu'ils l'arrosaient du sang des victimes humaines. Aujourd'hui encore, certaines peuplades d'Afrique adorent des armes exposées sur un autel comme des fétiches. Quant au pilier lui-même, il est le dérivé d'un culte très ancien, celui des pierres sacrées ou *bétyles*, première forme de l'image des dieux sur la terre[4]. Ainsi, par ses racines, la civilisation crétoise plonge dans les profondeurs de l'humanité primitive ; sous son brillant vernis, elle garde un caractère farouche et barbare qui convient à sa haute antiquité.

C'est au contraire l'idée de luxe et de confort perfectionné que nous rencontrons dans la partie voisine. Après avoir traversé un petit vestibule, on entre dans l'appartement de réception, qui a reçu le nom de « salle du trône », à cause du grand meuble en pierre qui en fait la principale décoration. Adossé à la paroi du nord, ce siège, surélevé au moyen d'une dalle plate formant degré, a, en effet, l'aspect d'un trône[5]; l'originalité des formes prouverait mieux que toute autre chose combien l'art crétois a su garder d'indépendance en face des modèles égyptiens et chaldéens. Dans ce dossier au pourtour ondulé, dans l'ornement ogival placé sous la tablette du siège, dans cette chaise de bois traduite en pierre, on reconnaîtrait plutôt un prie-Dieu gothique qu'un meuble préhellénique. Les

1. Voy. la vignette, p. 168. Publié par M. Evans, *The Annual*, VI, p. 33, fig. 6.
2. *Revue de Paris*, février 1902, p. 832, 847, avec la bibliographie citée.
3. Voy. l'article de M. Heuzey sur la *Masse d'armes*, dans la *Revue archéologique*, 3e série, X, 1887, p. 259, et dans les *Origines orientales*, I, p. 183.
4. Voy. l'article de M. Evans sur *Mycenæan tree and pillar Cult*, dans le *Journal of Hell. studies*, XXI, 1901, p. 99.
5. Voy. la vignette, p. 169. Cf. *The Annual*, VI, p. 37, fig. 8.

banquettes disposées de chaque côté et en face du trône sont très simples; ce sont des blocs en pierre bien polie, de forme carrée, sans moulure d'aucune sorte, mais dont la construction est remarquablement soignée. On se rappelle les vers d'Homère (*Iliade*, XVIII, 502), où les anciens du peuple sont représentés « assis sur des pierres bien polies (ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις), tenant



ROSACES SCULPTÉES; DÉTAIL D'ARCHITECTURE

dans leurs mains les sceptres des hérauts à la voix sonore ». On reconstitue aisément une scène semblable dans la salle de Minos, et c'est une dramatique évocation que celle du vieux roi, dont la légende a fait une sorte de magicien cruel, mais qui fut en réalité le premier législateur de l'Europe barbare [1]. Il vint s'asseoir sur ce trône, il mit ses pieds sur cette dalle, sa voix résonna dans cette chambre : on sent là profondément tout ce que l'archéologie contient de réalités émouvantes et poétiques. Quelques coups

1. Voyez, sur la réalité historique de Minos, la *Revue de Paris*, février 1902, p. 828.

de pioche ont converti la légende en histoire, et l'histoire à son tour est entrée dans notre vie moderne.

Un curieux détail d'aménagement complète la physionomie de la salle. En face du trône s'ouvre une profonde piscine, à laquelle on descend par quelques degrés taillés dans la pierre[1] : la banquette adossée au rebord de-

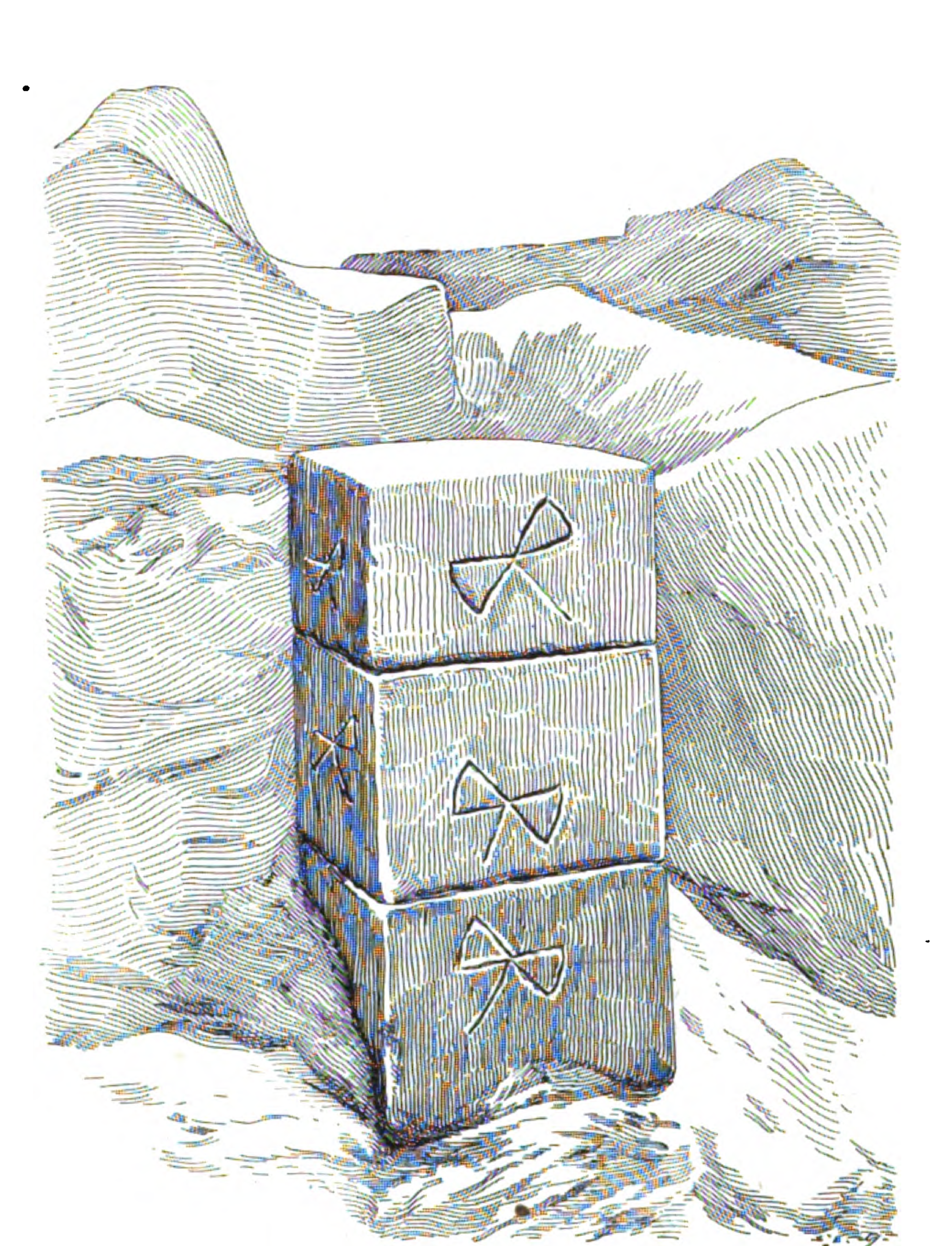


GRANDES JARRES DANS LES MAGASINS DU PALAIS.

ce réservoir porte trois larges encoches, dans lequelles on a recueilli beaucoup de cendres; c'est donc là que s'encastraient les poutres qui soutenaient le toit placé au-dessus de la piscine, et, comme il n'y a aucune trace de canalisation amenant l'eau, il est certain que le toit à pentes inclinées recevait la pluie et la déversait dans la fosse. Dans ce pays brûlé par la chaleur, l'architecte avait eu l'ingénieuse idée d'utiliser les réservoirs à eau pour rafraîchir les appartements : tel fut plus tard l'atrium des Romains, et nous possédons sans doute ici le plus ancien exemple de ce que les Latins

1. Voy. la vignette, p. 170. Publié par M. Evans, *The Annual*, VI, p. 39, fig. 9.

ont appelé l'*impluvium*. Analogue est la disposition des salles de bains placées dans d'autres parties du palais; nous avons vu plus haut qu'une d'elles, par un heureux à-propos, avait été décorée d'une fresque représentant des poissons nageant.

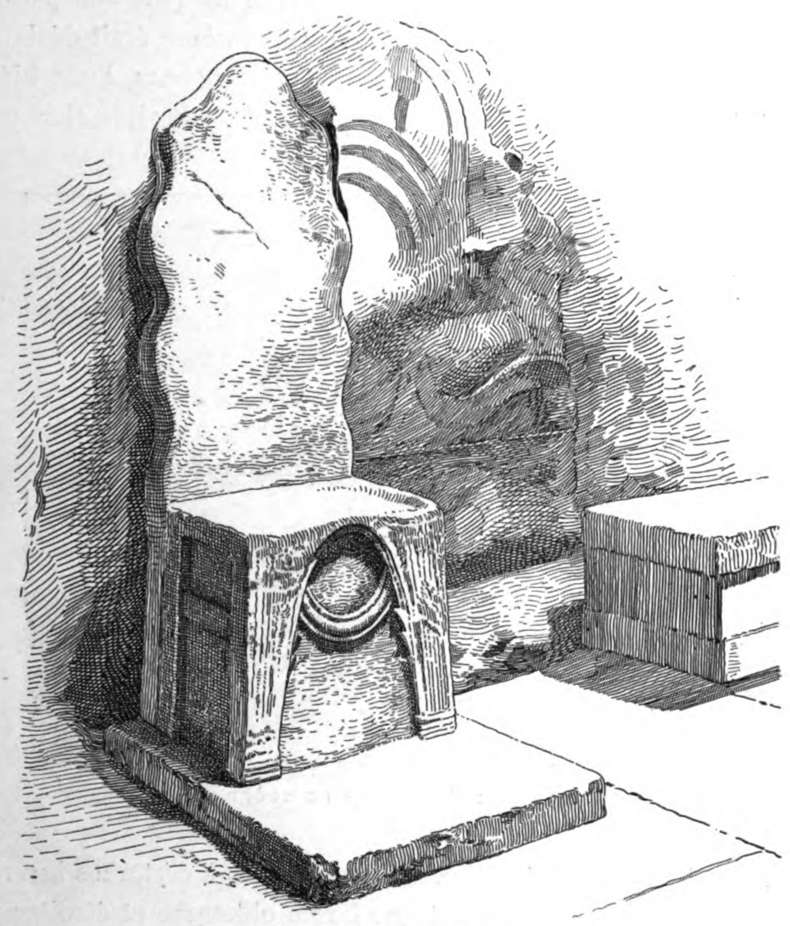


Le pilier aux haches.

La peinture décorative jouait naturellement un rôle important dans la salle du trône; c'est là que figuraient les tableaux à paysages, les deux griffons couchés que nous avons admirés au musée de Candie. On a reconnu aussi la position du harem aux sujets féminins qui étaient représentés sur les murs des chambres du nord. Le *Porteur de vase*, au contraire, était placé dans un couloir attenant aux Propylées du sud, c'est-à-dire près de la cour d'entrée des tributaires et des serviteurs. Ainsi, chaque partie de l'édifice avait reçu une décoration appropriée avec goût à la destination même des salles.

Ajoutons que des objets mobiliers, en assez grand nombre, ont complété nos renseignements sur l'ameublement du palais : ce sont de nombreuses poteries de style mycénien, un vase colossal de pierre orné de volutes et de spirales incisées, un grand bassin de pierre rougeâtre, un fût de lampe de même matière, imitant de la façon la plus originale une colonnette égyptienne à chapiteau lotiforme, des débris de coffrets d'ivoire, un admirable damier de style égyptien, incrusté d'ivoire, de cristal de roche et

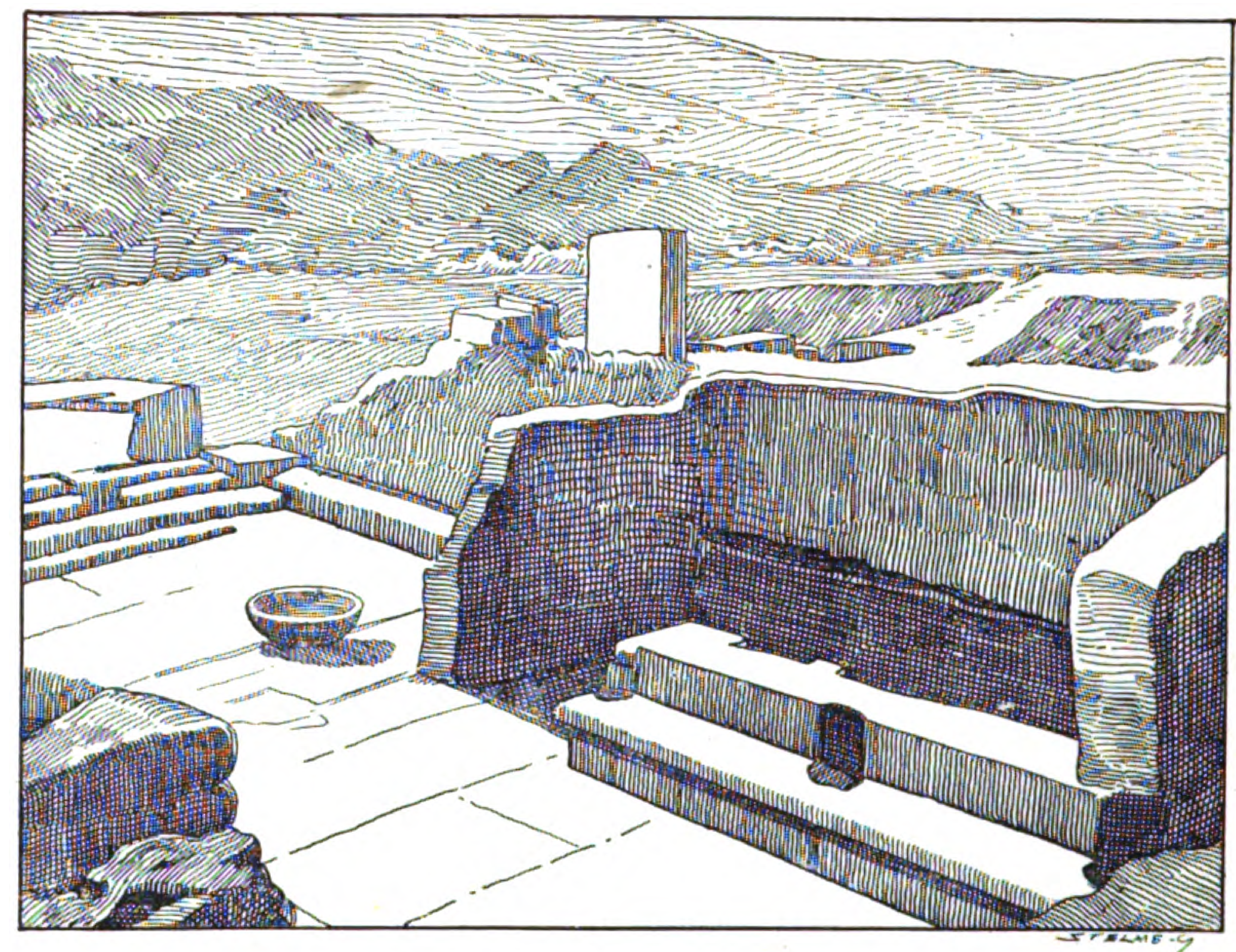
de lapis, de hauts cornets en pierre dure, l'imitation en marbre d'un grand coquillage, des pierres gravées, un cylindre babylonien à monture d'or, un vase d'albâtre à inscriptions hiéroglyphiques, etc.



Le trône de Minos.

Rappelons surtout les nombreuses tablettes d'argile, dont l'ensemble dépasse deux mille, qui portent en caractères gravés une écriture inconnue, sur laquelle va s'exercer la patience et la sagacité de nos philologues. C'est, dans l'ordre historique, une des plus retentissantes découvertes de M. Evans; elle démontre péremptoirement, et contre les idées reçues, que l'écriture existait dans les pays grecs au temps d'Homère et même antérieurement. C'est donc une révolution introduite dans les études sur

l'Épopée. Si l'on arrive un jour à comprendre cette langue, on saura peut-être à quelle race appartenait ce peuple mystérieux, auteur de tant de chefs-d'œuvre. On sait déjà qu'il se servait d'un système numéral où les unités, les dizaines et les centaines s'exprimaient par des points, de petits traits parallèles, des cercles, et que ce système était décimal. On constate encore que deux genres d'écriture avaient cours, l'une hiéroglyphique, où l'animal est représenté par une tête de cheval, le char par une



Bassin de la salle du trône.

roue, etc., l'autre purement linéaire et apparentée à certaines inscriptions libyques. Ces tablettes ont souvent une forme oblongue et étroite ; parfois elles rappellent par leur structure les tablettes babyloniennes, mais elles se lisent toujours de gauche à droite comme les langues européennes. La plupart ont été recueillies au milieu d'amas de cendres, provenant sans doute des coffrets de bois qui les contenaient et que l'incendie a détruits ; ces cassettes avaient été soigneusement scellées, car on a retrouvé au même endroit de petites empreintes d'argile, reproduisant des sujets analogues à ceux des bagues de Mycènes. N'était-ce pas là les archives ou la bibliothèque du palais ?

Mais il est temps de prendre congé de nos aimables hôtes et de regagner la route de Candie, l'esprit tout agité par l'étonnante résurrection du monde crétois que vient de nous révéler cette promenade sur le champ de Cnossos.

VII

LA FÊTE GRECQUE A CANDIE



RELIEF EN STÉATITE.

Le soir est venu. Dans la salle commune de la très modeste maison qui s'intitule « Hôtel des Étrangers », en attendant les « Terminus » avec ascenseurs et électricité, chacun range ses notes de voyage ou lit paisiblement. Tout à coup, au dehors, éclatent des cris, des pétards, des clameurs mêlées de chants. On sort, on s'informe. Une bande de Candiotes, escortée de tous les gamins de la ville, célèbre à sa façon la fête de l'Indépendance grecque, dont l'anniversaire tombe en ce jour. Pendant qu'à Athènes les retraites aux flambeaux et les lampions s'allument, il ne faut pas que la Crète oublie les liens récents qui la rattachent, incomplètement encore, mais plus étroitement, à la mère patrie, et l'on manifeste. L'ordonnance du cortège est peu régulière; le trompette qui marche en tête souffle à s'égosiller dans son instrument, et il écorche abominablement l'air national; on chante autour de lui sans plus de science ni de méthode. Mais la bonne volonté y est, et surtout l'espoir de se faire entendre du quartier turc, endormi et sombre. Aussi, lorsque le groupe passe devant un petit café où quelques hommes en turban fument avec gravité leurs longs chibouks,

c'est un redoublement de cris et de vivats en l'honneur de la Grèce. Puis la troupe s'engouffre dans les ruelles noires, allant promener ailleurs ses drapeaux et ses lanternes ; le bruit des chants et des pétards va décroissant, dominé de nouveau par les coups de ressac du flot contre la digue.

Et l'on sent toujours vivante l'éternelle histoire de la Crète. Il y a plus de trois mille ans, l'Orient pouvait s'y croire solidement installé. Le roi Minos et ses prédécesseurs ne prenaient conseil que de lui ; même dans leur forte indépendance, leur vie commerciale et artistique était tout entière tournée vers les rivages de l'est. Un jour, un homme vint du continent barbare, un tributaire, un serf faisant partie de l'ambassade envoyée annuellement par les gens du nord pour rendre hommage au prince. Il n'avait pas d'armée, il n'avait pas de richesses. Il était jeune, beau comme un dieu et s'appelait Thésée. Ce n'était qu'un aventurier, mais quand il eut mis le pied à Cnossos, toute la puissance de Minos s'écroula ; la complicité d'Ariane, la mort du Minotaure, la fuite de Dédale, les débordements de Pasiphaé, le rapt plus tardif de Phèdre, tout symbolise la décadence et la ruine du royaume crétois. L'Athénien n'avait eu qu'à paraître pour triompher. Il était le messager d'un monde nouveau et liait indissolublement la Crète à sa fortune.

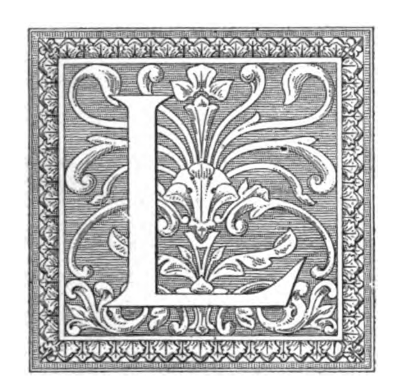
Légende ou histoire, ces vieux récits ont un sens politique profondément exact. A maintes reprises, depuis des siècles, nous voyons l'Orient remettre sa griffe sur l'île de Minos. Toujours elle cherche à lui échapper ; toujours elle regarde au loin si le navire qui porte Thésée va revenir.

EDMOND POTTIER

L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FLAMANDS

A BRUGES

(SECOND ARTICLE[1])

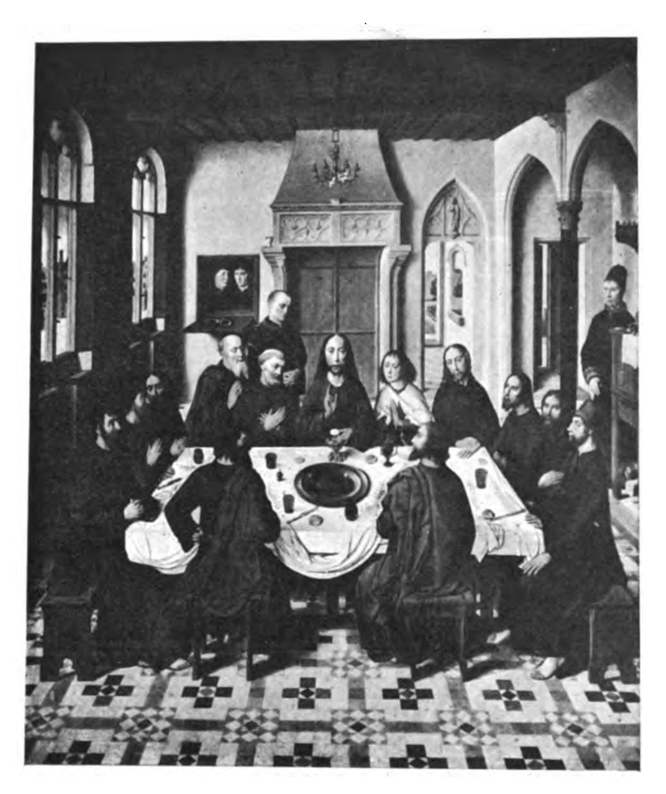


'ATTRIBUTION à Hugo van der Goes de la *Mort de la Vierge,* proposée par M. Copman, conservateur du musée de Bruges, est moins arbitraire que celle du *Donor* de Glascow et s'appuie sur des preuves sérieuses. Ce grand panneau, conservé au musée de Bruges, n'a guère attiré l'attention jusqu'à présent. Les tons en sont à la fois crus et cotonneux ; toutefois, ces désagréables discordances sont dues uniquement à une restauration lamentable qui a enlevé les glacis et tué le coloris de cette œuvre dramatique. Le grand artiste qui termina tragiquement son existence à l'abbaye de Rouge-Cloître, Hugo van der Goes, n'eût pas désavoué néanmoins le choix de ces types, ces expressions physionomiques, le style ample de ces draperies. M. Copman a remarqué, en outre, que les planches du panneau étaient jointes au moyen de clous de bois devenus légèrement apparents, placés à des distances régulières et disposés par groupes de quatre. Ce système assure une solidité absolue au panneau. Aucun jeu, aucun interstice, aucune solution de continuité entre les planches, ce qui n'est pas toujours le cas pour les autres panneaux gothiques. Or, le seul tableau que nous savons être vraiment du pinceau de van der Goes, la

1. Voir la *Revue*, t. XII, p. 105.

La *Revue* a déjà eu occasion de reproduire plusieurs des œuvres qui figurent à l'Exposition de Bruges, notamment le *Guillaume Moreel*, la *Barbe van Vlaenderberghe* et la *Sybille Sambeth*, de Memlinc (t. V, p. 443, 445, 447), la *Femme de Jean van Eyck* (t. VII, p. 409). — *N. D. L. R.*

célèbre *Adoration des Bergers,* placée actuellement dans une salle spéciale des Offices, offre la même particularité, qui jusqu'à présent n'a été constatée dans aucune œuvre du xve siècle. Le chroniqueur van Vaernewijck écrit que les édifices religieux et les maisons particulières de Bruges étaient autrefois remplis des peintures de van der Goes. On les croyait toutes disparues. Les observations de M. Copman nous font croire que l'une d'elles a été heureusement retrouvée. L'art de van der Goes se perpétue, semble-t-il, avec moins d'ampleur, mais avec une délicatesse plus marquée, dans une belle composition prêtée par l'église Saint-Jacques de Bruges, *Scènes de la vie de sainte Lucie,* où déjà apparaissent quelques types que Gérard David va retrouver bientôt sous son pinceau et qui nous montre, dans un de ses angles, une curieuse vue de Bruges au xve siècle.



THIERRY BOUTS. — LA CÈNE
(Église Saint-Pierre, à Louvain).

Thierry Bouts est plus dignement représenté à l'exposition des Primitifs que son grand contemporain Hugo van der Goes. Voici ses beaux panneaux de Louvain : *la Cène,* dont les volets, hélas ! sont à Munich et à Berlin ; le *Martyre de saint Érasme ;* son triptyque de Saint-Sauveur de Bruges, *Martyre de saint Hippolyte*, avec ses délicats et vivants portraits de donateurs ; puis, un *Christ chez Simon,* d'un coloris chatoyant ; un magnifique et sobre *Portrait d'homme* (coll. Oppenheim), rappelant avec son

haut bonnet certaines figures de la *Justice d'Othon*, le chef-d'œuvre de Bouts conservé à Bruxelles ; puis, toute une série d'œuvres de moindre importance, exécutées sans doute par les disciples du maitre. Car il faut



JÉRÔME BOSCH. — LE JUGEMENT DERNIER
(Collection Pacully).

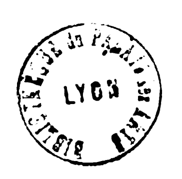
supposer que Bouts, « pourtraiteur » officiel de la ville de Louvain, comptait dans son atelier quelques « apprentis » attirés par son talent et sa réputation. Thierry Bouts est un technicien pour ainsi dire inégalé ; il est quelque chose comme l'Ingres du xve siècle flamand. Sa conscience et son énergie d'exécution sont uniques. Mais rarement ses chairs palpitent, rarement ses personnages s'animent. Il semble que son impeccabilité ne lui permette aucun élan. Il est né à Harlem, et son art a déjà tous les traits de

cette école harlémoise, correcte et froide jusque dans ses chefs-d'œuvre, à laquelle les patients travaux de M. van der Willigen confèrent peut-être une importance excessive. Ce n'est pas sans raison, néanmoins, que certains maîtres de cette école ont été admis à l'exposition de Bruges. De bonne heure, Harlem envoya des peintres dans la capitale des Flandres, et les principaux représentants de ce groupe néerlandais : Ouwater, Geertgen van Sint-Jan, Jacob Janseen, Jan Joest dit de Calcar, Jan Vermeyen, enfin le maître dit d'Oultremont, sont, quoi qu'on dise, les vassaux des maîtres flamands. Gérard de Saint-Jean et Mostaert figurent au catalogue de l'exposition, mais sont-ils les auteurs des œuvres exposées sous leur nom? Mostaert fut un artiste très considéré de son vivant. Marguerite d'Autriche le nomma peintre de sa cour. Il est représenté aux Primitifs par un *Arbre de Jessé* (église Saint-Jacques de Bruges) et une très belle *Sybille persique* (collection Hainauer); mais qui prouvera que ces œuvres lui appartiennent en réalité? C'est vanité de vouloir créer le catalogue d'un maître dont on ne connaît aucune production authentique. Il existe au musée d'Anvers un fort beau tableau, *Dei para Virgo*, que, sans raison valable, on a formellement restitué à Mostaert. L'ordonnance générale de ce tableau se répète dans l'*Arbre de Jessé* de Bruges; une belle figure de femme de la *Dei para Virgo* est très semblable à la *Sybille persique* de la collection Hainauer. Qu'est-il arrivé? Toutes ces œuvres sont devenues des Mostaert; mais le point de départ est faux. Mostaert, quoi qu'on fasse, n'est qu'un nom; son art échappe à notre analyse; son œuvre est un mythe, ayons le courage de l'avouer. Quant au maître d'Oultremont, — étiquette donnée par M. A.-J. Wauters à l'auteur du triptyque de la *Passion*, acheté récemment par le musée de Bruxelles à la famille d'Oultremont, — je ne saurais voir en lui, malgré tout le bruit fait autour de ce triptyque, qu'un peintre habile, totalement dépourvu d'émotion. Il confirme ma remarque sur la froideur des maîtres harlémois, et je crois qu'il faut beaucoup de bonne volonté pour accorder au froid metteur en scène de cette *Passion* néerlandaise la gloire d'avoir peint le mystérieux et profond *Portrait d'inconnu* envoyé par le musée de Bruxelles. Dessin serré, teintes fines, pâte mince et ferme, tels sont les caractères de ce *Portrait*, dont la facture diffère essentiellement de celle du triptyque. On a constaté qu'une certaine paire de gants blancs, légèrement noircis, portés par le person-



APPARITION DE LA VIERGE A S^T ILDEFONSE
(Collection Pacully)

Imp Louis Fort. Paris



nage inconnu, se répétait sur le triptyque, et on en a conclu que les deux œuvres appartenaient au même auteur. De telles remarques ont leur valeur, mais on en tire généralement des conséquences trop grosses, et, dans le cas présent, la répétition de ces gants sales, permettrait tout au plus de supposer que l'auteur du triptyque, élève, disciple, concitoyen ou tout simplement contemporain du maître qui peignit le portrait, fit à ce dernier la politesse, la surprise, ou plutôt la plaisanterie de copier ces gants assez bizarres.

L'école de Harlem nous a entraînés très avant dans le XVIe siècle. Revenons sur nos pas pour retrouver à Bruges, sous le règne de Charles le Téméraire, l'un des plus illustres et peut-être le plus populaire de nos maîtres gothiques : Hans Memlinc. Sauf les tableaux des églises de Lubeck et de Dantzig et *les Joies et les Douleurs de la Vierge* des musées de Munich et de Turin, la production entière du grand gothique est rassemblée à Bruges : plus de trente-cinq tableaux. On a cru que le maître allait en grandir encore, et j'ai lu, en effet, dans tous les journaux, que cette accumulation d'œuvres authentiques de Memlinc constituait un clou exceptionnel pour l'exposition. L'extase est de rigueur devant les tableaux de ce maître charmant et, cette fois, elle est devenue de la frénésie. Hélas ! je n'ai pu partager cet enthousiasme prémédité. Le grand artiste m'a paru mièvre à côté de van Eyck, artificiel à côté de van der Weyden, sans vigueur à côté de Thierry Bouts, sans sobriété à côté de Gérard David dont je vous entretiendrai plus loin. Est-ce une impression passagère causée par le désagrément de voir, à travers la bousculade des visiteurs d'exposition, des œuvres savourées silencieusement dans leur décor naturel, et retrouverai-je mes émotions d'autrefois quand le *Mariage mystique de sainte Catherine*, l'*Adoration des Mages*, la *Châsse de sainte Ursule*, le *Portrait de Martin van Nieuwenhove*, auront regagné les petites salles confidentielles de l'hôpital Saint-Jean? Je le souhaite. Toutefois, j'avoue que depuis quelques années je sentais s'amoindrir la passion religieuse qu'il est convenu de vouer à l'illustre maître Hans. J'osais à peine m'avouer à moi-même ce changement; je luttais contre ce que je croyais une faiblesse de mon goût. Aujourd'hui, je confesse que Memlinc n'a plus à mes yeux l'importance exceptionnelle et la grandeur féconde, non seulement d'un van Eyck, mais même d'un Roger van der Weyden, d'un

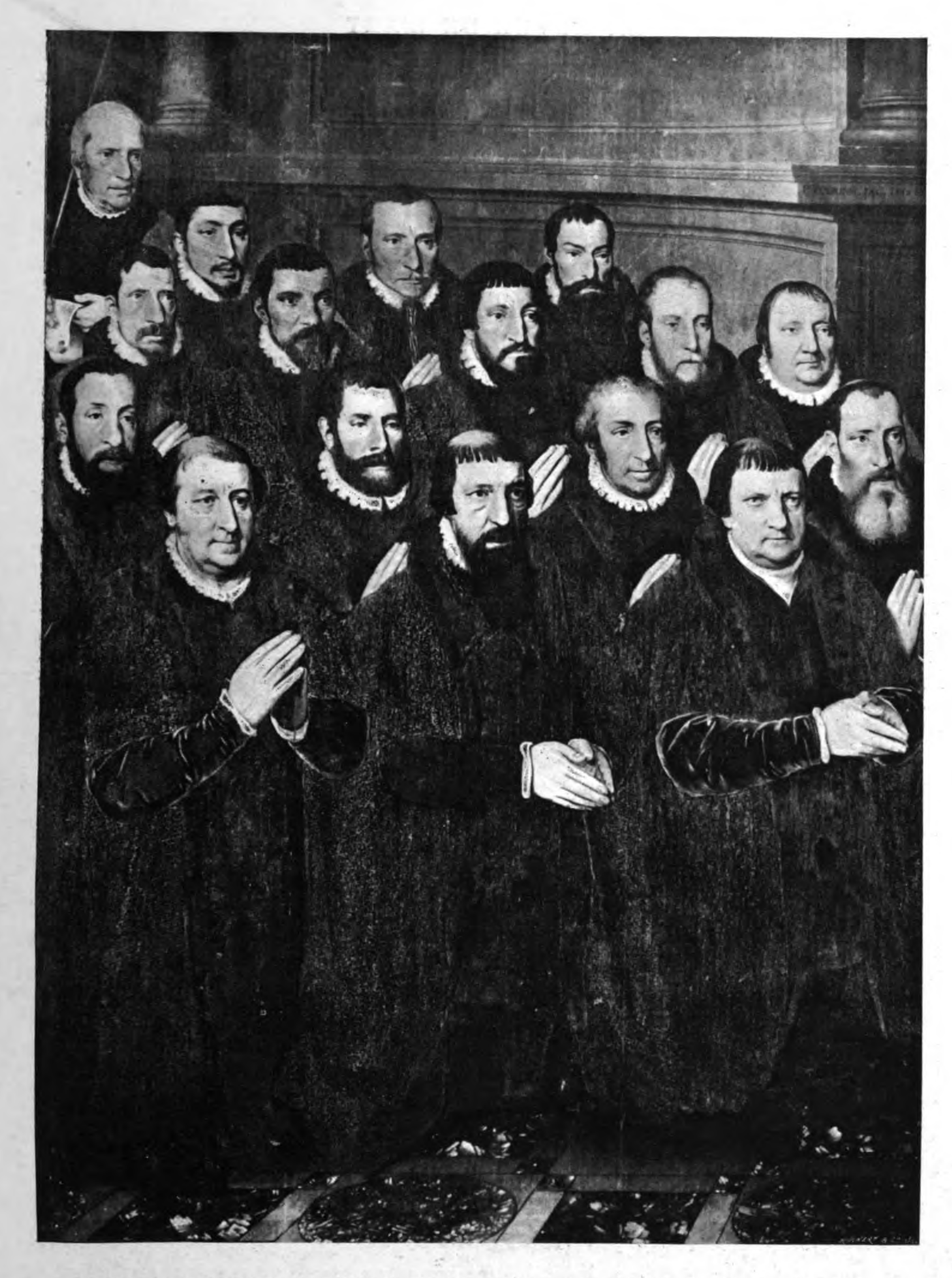
Gérard David, d'un Quentin Metsys. C'est un virtuose éminent, maître de toutes les ressources matérielles de son art, très capable d'un effort



ALBERT CORNELIS. — COURONNEMENT DE LA VIERGE
(Église Saint-Jacques, à Bruges).

d'artiste puissant quand il exécute l'un de ses portraits concentrés et sincères, mais n'apportant dans la facture et la composition aucune découverte, aucun intérêt dramatique nouveau.

J'entends les protestations : « Mais, s'écriera-t-on, nul maître n'a plus délicatement incarné dans ses tendres figures l'âme religieuse de son



Pierre Pourbus. — Les membres de la Confrérie du Saint-Sang
(Volet du triptyque de *la Cène*, église Saint-Sauveur, à Bruges).

siècle, et tout ce que la période bourguignonne finissante avait gardé de piété pure et de suavité croyante. » Memlinc a traduit en effet, — et non sans quelque préciosité, — les ravissements des âges mystiques. Il les a traduits sans la force théologique des van Eyck, sans l'humaine et tragique profondeur de van der Weyden, mais certes avec élégance, avec grâce, et même avec une très fine conscience des délicatesses mondaines; ses œuvres enfin empruntent de la grandeur à cet élément d'inspiration, mais moins par l'éloquence de l'interprétation que par la beauté de cet élément en soi. Mon Dieu! je blasphème peut-être, quand je discute aussi irrévérencieusement ce psychologue des grâces pieuses; mais ne serait-ce point blasphémer davantage que de taire ou de dissimuler mes impressions? Et puis autre chose me gêne chez ce maître si longtemps illuminé d'un nimbe de belles légendes. Il se faisait seconder avec trop de complaisance par ses élèves. On lui en connaît deux. Quelque gentilhomme ou quelque *poorter* venait-il commander, pour l'église de sa paroisse, un sujet religieux où devait figurer le portrait du donateur et de sa femme, les élèves peignaient la scène et maître Hans exécutait avec sa finesse et son habileté prodigieuse les portraits de ses clients. Voyez le triptyque de la collection Devonshire, où la main du maître ne se dénonce vraiment que dans les vivantes figures des donateurs. Sans doute, un de ses élèves aussi a peint les lourds nuages qui emprisonnent les beaux anges du tableau de Najera. Et, grâce à ces collaborateurs, le bon Memlinc gagna beaucoup d'argent, ce qui lui permit, comme on sait, d'acheter des maisons à Bruges, ce dont je n'aurai pas le mauvais goût de lui faire grief. Tel m'apparaît aujourd'hui ce Benozzo Gozzoli de l'école flamande, et certes Benozzo est un grand peintre, mais enfin il n'est à la hauteur ni de l'Angelico, ni de Botticelli, ni de Piero della Francesca, ni de Mantegna, ni de Ghirlandajo.

Un tableau, je dois le dire, m'a tout de même paru d'une souveraine maîtrise. Ce n'est point le *Mariage mystique de sainte Catherine*, dont le mérite tient surtout à l'éclat du coloris, mais le *Saint Christophe*, d'une harmonie de lignes, d'une ampleur de style, d'une sobriété d'effet exceptionnelles. Et, parmi les portraits, outre le *Martin van Nieuwenhove*, j'ai revu avec une particulière joie la figure nerveuse, aux tons ambrés, du médailliste italien Spinelli, graveur des sceaux de Charles le Téméraire. Ce dernier portrait, prêté par le musée d'Anvers, était donné autrefois,



LORD CARDINER

(Collection du Prince de Lichtenstein)

Benozzo est un
l'Angelico, ni de
de Ghirlandajo.
souveraine
...rine, dont le
...istophe, d'une
d'effet excep-
...aventure, j'ai
ambrés, du
le Téméraire
donné autrefois.


Quentin Metsys pinx. Hélioq. G. Petit

LORD GARDINER

(Collection du Prince de Lichstenstein)

Revue de l'Art ancien et moderne Imp. Louis Fort Paris

non sans apparence de raison, à Antonello de Messine. Le grand artiste vénitien visita Bruges, croit-on, au temps de Memlinc et subit une forte empreinte flamande. C'est à ce titre sans doute qu'on le voit représenté à l'exposition par une superbe *Descente de Croix* (collection Albenas), d'une remarquable concentration de sentiment et rappelant son *Calvaire* du musée d'Anvers par la disposition des croix et la netteté puissante du paysage. Et puisque Memlinc impressionna un tel maître, je me suis trompé sans doute dans mes appréciations téméraires sur l'enlumineur de la *Châsse de sainte Ursule*. J'attendrai toutefois, pour faire mon *meâ culpâ*, que l'exposition soit close et que les œuvres du maître aient repris leur physionomie immémoriale dans le silence de l'hôpital Saint-Jean.

Antonello ne fut pas le seul à s'émouvoir de la virtuosité de maître Hans. On cite, parmi les continuateurs immédiats de Memlinc : à Gand, Gérard van der Meire ; à Anvers, Joachim Patenier, puis cet extravagant Jérôme Bosch qui, entre deux cauchemars, avait des heures de béatitude ; enfin, à Bruges, Gérard David. L'élégance de Memlinc préoccupait encore certains Flamands et Néerlandais : Gossaert, Bellegambe, Mostaert, Lancelot Blondeel, alors que l'esthétique de la Renaissance italienne leur imposait déjà son joug despotique. De Gérard van der Meire, l'exposition nous fait connaître une *Prise de Jérusalem*, autour de laquelle les journaux de Gand firent naguère beaucoup de bruit ; c'est une peinture assez médiocre, rappelant ces sièges de villes que l'on voit par centaines dans les manuscrits enluminés du XVe siècle. De Joachim Patenier, un *Saint Jean l'Évangéliste dans l'île de Patmos*, d'une finesse adorable ; de Jérôme Bosch, plusieurs œuvres, dont deux tout au moins indiscutables : celles des collections Cardon et Scribe. Enfin, de Gérard David, un ensemble magnifique.

Ce maître est le seul que l'exposition ait grandi. G. David se hausse à la taille des plus grands génies flamands. Ce n'est point que toutes les œuvres exposées sous son nom soient vraiment de premier ordre. La *Vierge au paon* de la collection Oppenheim n'est qu'une réplique de la même *Vierge* (mais sans paon) de la galerie Crawford ; le grand triptyque, célèbre déjà, de la collection Somzée, dont les draperies seules ont du style, ne porte point la marque du maître ; je ne sais pour quelles raisons, en outre, on restitue à G. David une *Transfiguration* d'un coloris cotonneux et d'une composition maladroite et puérile, à moins que ce ne soit à cause de cer-

taines ressemblances remarquées dans les rochers. Mais les faiblesses de ces œuvres douteuses font ressortir les mérites des tableaux authentiques : les deux panneaux du *Jugement de Cambyse* et le triptyque du *Baptême du Christ* (musée de Bruges), la *Vierge entourée de saintes et d'anges* (musée de Rouen) et l'*Adoration des Mages* (musée de Bruxelles), toutes œuvres que les organisateurs de l'exposition ont eu la bonne fortune d'obtenir. Le coloris en est d'une sonorité forte, avec des ombres franches, des demi-teintes dorées, qui le distinguent à première vue. C'est surtout dans le *Baptême du Christ* qu'éclate ce faste de matières, d'une harmonie serrée qui n'a plus rien de commun avec l'enluminure chatoyante de Memlinc. Il y a douze ou quinze ans, on avait oublié jusqu'au nom de G. David. Le *Baptême du Christ* était attribué à Memlinc, et c'est Vitet, je crois, qui déclara que jamais l'illustrateur de la vie de sainte Ursule n'avait rien peint de plus beau et de plus noble !... Dans la *Vierge* de Rouen, les figures délicates et suaves des saintes et des anges paraissent éclairées d'un rayonnement intérieur. Mais ce sont surtout les deux panneaux du *Jugement de Cambyse*, autrement dit l'*Histoire du juge prévaricateur*, qui font découvrir l'ampleur de ce génie, hier encore inédit. Non seulement le coloris du *Jugement* sonne avec les timbres graves et mâles du *Baptême*, mais la force et la sûreté de la composition atteignent un degré auquel aucun maître flamand n'avait osé prétendre jusqu'alors. L'art théocratique de van Eyck garde dans les dispositions des groupes une régularité encore rituelle ; van der Weyden insuffle le premier des passions humaines à ses personnages divins. G. David fait un pas de plus ; il peint des scènes réelles, et d'après quelques exemples qu'il avait peut-être admirés en Italie, apprend aux Flamands la grande composition historique. C'est avec ce créateur profondément original et volontaire que se ferme l'admirable époque bourguignonne. Bruges va mourir ; le XVe siècle s'achève ; la Renaissance apparaît et déjà les grandes figures de Gérard David, conçues en dehors de toute préoccupation ascétique, annoncent une révolution de l'art...

H. FIERENS-GEVAERT

(A suivre.)

LE SALON DES ARTS DU MOBILIER

(PREMIER ARTICLE)

Le premier Salon des arts du Mobilier vient d'ouvrir ses portes au public. Il occupe toute la nef du Grand Palais des Champs-Élysées et déborde sur les galeries du premier étage. Il se complète par une exhibition superbe des travaux des Gobelins, depuis la première origine de notre célèbre manufacture, c'est-à-dire depuis trois siècles. L'ensemble a grande tournure et ne manquera pas de piquer la curiosité des amateurs. Ceux-ci, depuis quelques années, se passionnent en effet pour les questions d'ameublement, qui, jadis, reléguées au second plan, prennent désormais dans nos préoccupations artistiques une place de plus en plus vaste.

Quelque réussi qu'il paraisse, ce premier Salon est toutefois moins complet qu'on ne nous l'avait fait espérer. Œuvre de la Chambre syndicale de l'Ameublement, il avait reçu, dès son berceau, les bonnes promesses des divers groupes corporatifs, qui représentent à Paris les industries si florissantes du Mobilier. Ceux-ci — le fait nous fut même annoncé dans un discours-programme — avaient laissé espérer qu'ils prêteraient un large concours à l'institution naissante. A en juger par ce qu'on voit, ce bon vouloir n'a guère produit d'effet, et la sympathie témoignée le premier jour paraît être demeurée purement platonique.

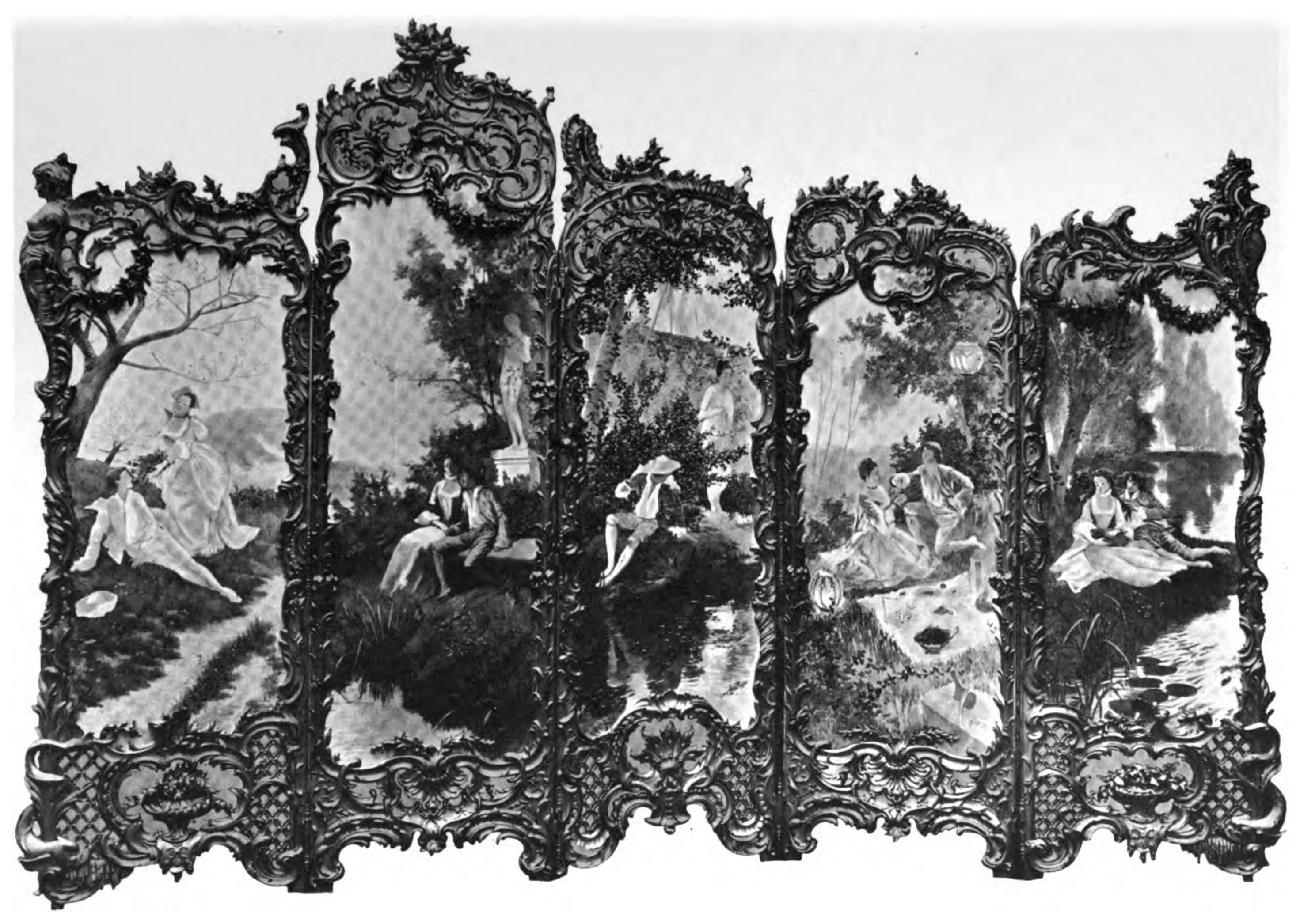
Si les grandes maisons d'ébénisterie, en effet, ont largement donné; si notre vieil et industrieux Aubusson, représenté par ses plus parfaits interprètes, soutient, avec son éclat accoutumé, la réputation méritée de la tapisserie française, par contre, les créations de nos orfèvres, de nos bronziers, de nos serruriers d'art, de nos céramistes, de nos verriers, font à peu près défaut, aussi bien que les admirables étoffes d'ameublement tissées à Lyon, à Tours, à Roubaix. Car je ne crois pas faire injure à

M. Peureux, dont j'apprécie fort le talent, en disant qu'il ne saurait personnifier, dans son étroite vitrine, la production si magistrale de l'orfèvrerie contemporaine, pas plus que MM. Léon Virlet, Ettlinger frères et Guinier, celle de nos maîtres bronziers. Pas plus, du reste, que les quelques grands vases de Sèvres prêtés par la Direction des Beaux-Arts, — malgré leur ampleur superbe et la modernité de leur décoration — ne sauraient synthétiser l'effort de nos maîtres céramistes.

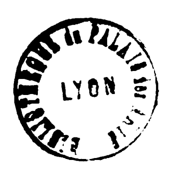
Pourtant, tous ces arts absents relèvent du mobilier au même titre que l'ébénisterie et la tapisserie. S'ils n'en fournissent pas le gros matériel, du moins, ils le complètent si bien, qu'on ne saurait imaginer un intérieur contemporain privé de leur concours. Qu'est-ce qu'une table à manger dépourvue de sa parure de linge brodé, de vaisselle, d'orfèvrerie, de cristaux; ou encore une cheminée veuve de sa garniture obligatoire, et une bibliothèque déserte, ne montrant qu'un trou béant au lieu de la suggestive bigarrure des reliures en maroquin ou en chagrin doré au petit fer? Ce sont autant de corps sans âmes, si l'on peut dire ainsi.

Autre observation : ce nom de Salon, qu'on avait choisi, nous avait fait croire qu'on chercherait à combiner des ensembles, et, sous ce rapport, il ne paraît pas non plus qu'on ait beaucoup innové. Si l'on excepte la maison Schmit, qui expose, dans leur décor approprié, une chambre Louis XVI et une salle à manger ultra-moderne; M. Raulin, qui nous restitue un salon complet; MM. Roll et Soubrier, qui ont composé chacun une demi-chambre à coucher, on aura presque tout cité. Or, comme dit le proverbe allemand, un moine ou deux ne font pas l'abbaye. Pour les autres, ils se bornent à disposer côte à côte, dans un désordre bien combiné, harmonieux même, qui, si l'on veut, est un effet de l'art, des meubles riches, élégants, coquets ou sévères, mais qu'aucun lien ne rattache entre eux, et que leur destination condamne à une séparation forcée quand sonnera pour eux l'heure d'être utiles. Est-ce bien composer un Salon? N'est-ce pas plutôt exposer simplement, dans un cadre superbe, un déballage magnifique d'articles de choix, riches et rares?

Mais cette première exposition, — encore qu'à ce point de vue elle ne satisfasse point toutes les espérances qu'on nous avait fait concevoir, — ne laisse pas d'être intéressante, et son étude peut fournir matière à quelques observations, provoquer aussi quelques surprises.



KRIEGER. — PARAVENT EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ, PEINTURES DE M. ROCHEGROSSE



I

LES MEUBLES DE STYLE CLASSIQUE

La première de ces surprises, celle qui frappe les yeux tout d'abord, c'est la résurrection, ou, pour parler plus exactement, la persistante vitalité de notre mobilier classique. Après les audacieuses innovations de ces dernières années, après la croisade si rudement menée par les novateurs contre ce qu'on appelait dédaigneusement « le vieux neuf », après l'apothéose du *modern style* tentée avec fracas à l'Exposition de 1900, après les déroutantes incursions dans l'archi-nouveau, qui se sont affichées dans nos deux derniers Salons, on pouvait croire que ce vénérable et traditionnel ameublement avait vécu. Eh bien! il n'en est rien. Les invectives dont on l'a accablé n'ont point « abattu sa fierté », et son éclat, emprunté aux plus magnifiques époques de notre art national, brille aussi resplendissant que jamais. Il semble même que sous l'outrage il se soit fait plus orgueilleux, car ceux de nos vieux styles qui, dans leur élégance raffinée, se piquaient de sobriété et affectaient une modestie de formes, une sévérité de coloration témoignant d'une austérité relative, sont les seuls qui paraissent atteints par une sorte de défaveur.

Les beaux mobiliers, aux sculptures finement intaillées, conformément aux modèles antérieurs au XVII[e] siècle, dans le chêne ou le noyer brunis, sont seuls en baisse. Les grands lits à colonnes fuselées, cannelées et annelées, objet de nos jeunes admirations, ont disparu. Les meubles de bureau ou de fumoir, de style ogival ou imités de la Renaissance, les salles à manger Henri II, orgueil des expositions anciennes et des intérieurs bourgeois, ne se montrent plus qu'avec une discrétion hésitante. C'est à peine si quelques fidèles, MM. Boverie, Buscaylet, Vérot, Steighen, Plassard, osent encore en présenter de rares spécimens. Cheminées à colonnes rappelant les albums de Fredeman de Vries, chaises à dosserets gothiques, crédences architecturées, cabinets à panneaux sculptés dans le goût de du Cerceau (tous au surplus d'un excellent travail), attestent que le goût et la perfection de la main-d'œuvre n'ont pas décliné — mais c'est tout. Alors que le mobilier des époques suivantes, celui qu'on a plaisamment appelé

le « mobilier des quatre Louis », étale un peu partout, avec un persistant orgueil, la splendeur de ses ors, la savoureuse ampleur de ses bronzes, et l'opulence majestueuse de ses marqueteries.

Jamais, de mémoire d'amateur, on n'a assisté à un débordement plus magnifique de réminiscences superbes. Ici, c'est la maison Kriéger, qui soumet à nos yeux éblouis une réunion de sièges, de tables de salon, de bas d'armoires, de banquettes couvertes d'aubusson imitant la savonnerie, qui semblent encore ensoleillés par le lointain reflet de la gloire auréolée de Louis XIV. Puis, comme si la somptuosité du Grand Roi ne leur paraissait pas assez robuste et cossue, MM. Damon et Colin complètent leur exhibition par le déploiement d'un énorme paravent, de style rococo-italien, dont la luxuriante et un peu trop pesante armature encadre de frais panneaux, fringants, délicats et coquets, qu'a signés Rochegrosse.

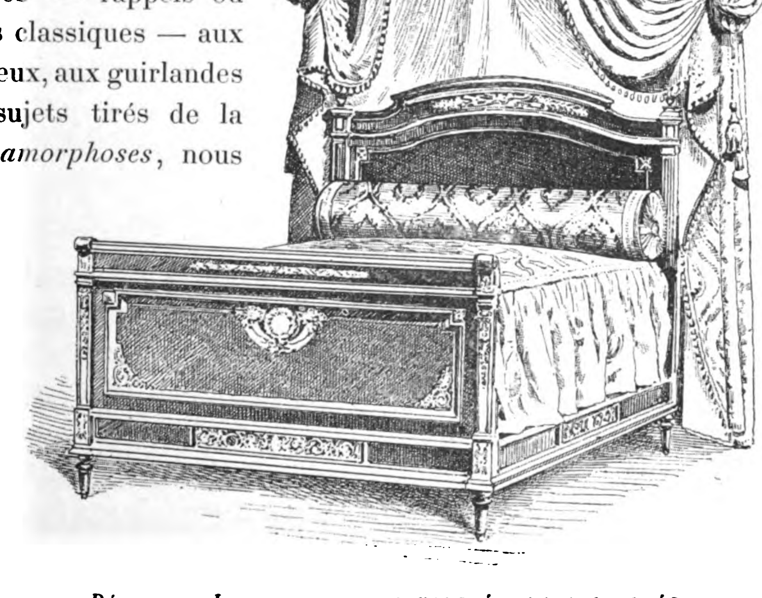
Plus loin, c'est Linke, dont on n'a pas oublié les œuvres si puissantes exposées en 1900. Linke nous fait passer la revue des richesses pieusement conservées par notre Mobilier national. Versailles, Trianon, le Louvre, Compiègne, ont livré leurs trésors à ses studieux et consciencieux copistes. Pendules monumentales, horloges, scabelons, piédouches, bureaux historiques, commodes, tables, guéridons sont traduits, reproduits, imités avec une fidélité impeccable et au point de faire illusion.

Après Linke, c'est le tour de Frager. Chez lui vous admirerez un splendide bureau avec serre-papier, de superbes commodes, un lit triomphal. Puis viennent Jemont, de Somme, Bardin, Soubrier, Gouverneur, Guérin, Raulin, Olivier, Delmas, Gouffé jeune, Orlhac, d'autres encore, chez qui nous retrouvons en vitrines, bureaux, bibliothèques, sièges de toutes sortes, embourrés ou cannés, sculptés et dorés, les spécimens les plus variés et les plus complets des époques luxueuses ; alors que M. Buscaylet nous montre, comme son chef-d'œuvre, derrière une table Louis XIV, du dessin le plus noble, et entre deux vitrines Louis XVI un peu chétives, mais gracieuses cependant, des portes sculptées, copiées à Rambouillet, et dont l'ornementation Régence est poussée au plus haut point de la finesse, de la maîtrise et de l'opulence décorative.

Admirez encore, chez Roll, cette belle chambre Louis XVI — mentionnée plus haut — en acajou, relevé de guirlandes et de chutes en bronze doré, d'une finesse élégante et discrète, et chez Schmit, cette monumen-

tale armoire, inspirée par Charles-André Boulle, où les marqueteries classiques ont été remplacées par des bas-reliefs rechampis d'or du plus superbe effet. Il n'est pas jusqu'à Majorelle, un des apôtres les plus convaincus de cette école de Nancy qui prétend ouvrir à la décoration des voies inexplorées, qui n'étale une réunion de tables à ouvrage, petites toilettes, guéridons, tables à thé, écrans, bureaux de dame, serre-bijoux, servantes de salon, tout le menu mobilier féminin en un mot, plus ou moins strictement copié sur les modèles du XVIIIe siècle.

Enfin voici encore Braquenié et Hamot, dont les fraîches et délicates tapisseries — rappels ou copies de modèles classiques — aux bouquets harmonieux, aux guirlandes épanouies, aux sujets tirés de la fable ou des *Métamorphoses*, nous sont offertes, serties et mises en valeur par d'éblouissants bâtis, aux contours classiques et tout habillés d'or.



PÉROL. — LIT EN ACAJOU MOUCHETÉ, BRONZES DORÉS.

En un mot, c'est l'incomparable bagage des maîtres fameux, des Caffieri, des Boulle, des Poitou, des Cressent, des Œben, des Guesnon, des Roubo, des Riesener, des Carlin, des Jacob, qui revit et défile ainsi sous nos yeux charmés, comme dans une évocation teintée d'apothéose du mobilier français, au temps de sa plus somptueuse splendeur.

Et, comme si l'illusion n'était pas assez complète, voici, dans la belle exposition de M. Jansen, des meubles aux formes archaïques, qui semblent avoir été vieillis à plaisir. A l'instar de ce bon conseiller Savin, — dont parle Tallemant, — qui, ayant obtenu par la faveur de son beau-frère un siège au Conseil d'État, s'en fut acheter pour quatre mille livres de vaisselle d'argent, qu'il fit durant toute une nuit rouler dans son escalier, « afin qu'on crût qu'elle n'étoit pas neuve », M. Jansen nous offre des fauteuils à hauts dossiers, aux tapisseries légèrement fanées ou passées, des tables aux dorures « culottées » et ternies, comme si l'âge, déposant sa patine sur ces meubles nés d'hier, en avait fondu le trop frais éclat et assagi les discordances natives.

Dans ce vieillissement savant et volontaire, M. Audrain va plus loin encore. Il amalgame si artistement le passé au présent et l'archaïsme de contrebande aux créations des maîtres anciens, qu'à moins de lumières spéciales, une équitable répartition entre le vieux et le neuf est, chez lui, à peu près impossible à établir. Les rigoristes trouveront, non sans raison, que c'est pousser un peu loin la complaisance pour un genre de snobisme qui heureusement commence à prendre fin, et auquel on aurait pu donner pour devise ce vers également truqué :

Rien n'est beau que le *vieux*, le *vieux* seul est aimable.

Ajoutons que cette légère critique n'est pas le seul reproche qu'on soit en droit d'adresser à ce mobilier si magnifiquement renouvelé de nos pères. Quelques bons esprits — observateurs judicieux et réfléchis — prétendent que ce n'est là qu'un mobilier d'apparat, et ils n'ont pas tout à fait tort. Ce n'est certes pas par le côté intime qu'il brille. Aussi ne voyons-nous en lui qu'un ameublement de parade, destiné aux pièces de réception. Mais, même en acceptant cette limitation d'emploi, ses détracteurs ne lui épargnent pas d'autres improbations.

Ils font remarquer que ces meubles aux formes opulentes, où l'or en ses rutilances s'associe aux harmonies jaspées des marqueteries coûteuses, jurent désagréablement avec notre tenue moderne, sombre, uniforme, un peu funèbre même, et simplifiée à l'excès. Ils trouvent inconséquent et quelque peu ridicule le complaisant étalage de l'habit noir, inéluctable livrée des gens de tous les âges et de tous les mondes, sur le velours de

Gênes, le brocard ou le damas des fauteuils et des canapés aux bois dorés.



SCHMIT. — GRANDE ARMOIRE LOUIS XIV, BOIS SCULPTÉ.

Le reproche serait juste et fondé, si notre mobilier de réception était à l'usage exclusif du sexe fort. Heureusement, il n'en est rien. La direction,

le choix et l'aménagement de nos ameublements — gardons-nous de l'oublier — appartiennent de droit et encore pour longtemps au plus aimable des deux sexes. On l'a dit avec infiniment de raison :

Les hommes font les lois, les femmes font les mœurs.



Soubrier. — Toilette en citronnier, style Louis XVI.

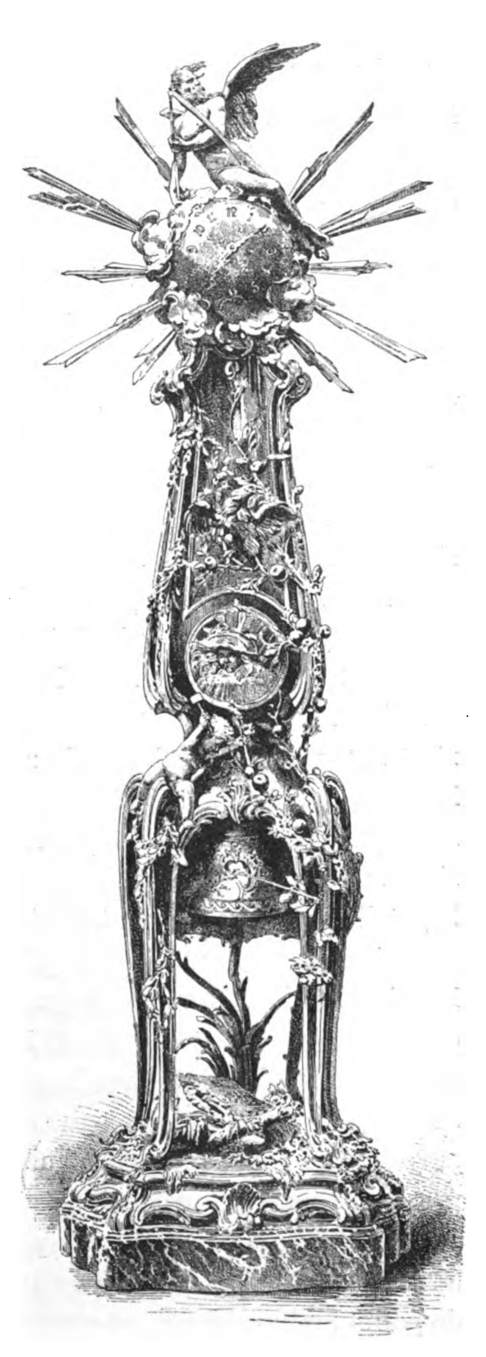
Or le mobilier est affaire de mœurs, et je ne vois pas que — même sous la troisième République — les femmes aient, à l'imitation de leurs frères et maris, courbant leurs fronts altiers sous le niveau égalitaire, adopté la tenue uniforme et obligatoire. Il ne paraît pas que le ruissellement vaporeux des dentelles et des guipures dont elles se parent, non plus que les reflets irisés, nacrés, chatoyants des fraîches soieries, qui constituent le costume féminin actuel, soient en sérieux désaccord avec les magnificences un peu redondantes, je l'avoue, de nos ameublements de grand style.

Or, si la femme est reine sur ce domaine, et le gouverne par droit de conquête et par droit de naissance, comment exiger qu'elle ne le choisisse pas à son goût et ne lui imprime pas le cachet de ses préférences personnelles ? Faut-il ajouter encore qu'il serait à jamais désolant que cet empire

fût abdiqué par nos Parisiennes. — Étant entendu qu'il ne s'agit point ici de la Parisienne de Dancourt ou de celle de Becque, êtres charmants, vicieux, corrompus et pervers, mais de la vraie Parisienne, créature indulgente, spirituelle et foncièrement bonne, maîtresse de maison accomplie, dernier attrait et lien suprême qui retient, autour d'un foyer purement symbolique, la famille et aussi les amis prêts à se disperser.

C'est cette créature affinée, en effet, qui anime tous ces chefs-d'œuvre d'élégance et de goût, et donne la vie à ces arrangements, à ces combinaisons de formes et de couleurs, où la science du décorateur et l'expérience du tapissier croient avoir épuisé leurs secrets. C'est elle qui fournit à ces magnifiques ensembles ce qui leur manque forcément et, sans elle, leur manquerait toujours : cette qualité subtile que les Latins désignaient sous le nom de *spiritus*, c'est-à-dire le souffle, l'esprit, l'animation, la vie.

Vous en faut-il une preuve? Quittons le splendide et peu cohérent étalage du Grand Palais. Pénétrons dans un de ces appartements magnifiques qui prennent jour sur nos larges avenues : « Madame » a voulu renouveler son salon, et « Monsieur », jaloux de lui plaire, a bien fait les choses. Quelques-uns de nos artistes



LINKE. — GRANDE HORLOGE EN BRONZE CISELÉ ET DORÉ.

en renom se sont inspirés de son goût et conformés à ses instructions. Rien n'a été épargné pour obtenir un bel et harmonieux effet. Voilà la besogne achevée! Au moment de s'éloigner pour toujours, architecte, décorateur, tapissier, jettent derrière eux un regard satisfait. Les sièges adossent leurs fines tapisseries à la muraille habillée de damas. La robuste garniture occupe solennellement la tablette de la cheminée et la fait resplendir de ses ors. Rideaux et portières encadrent les baies de leurs draperies tombant en beaux plis symétriques. Le jour, tamisé par les stores et les brise-bise, caresse, de sa lumière adoucie, les floraisons onduleuses des tapis. Tout cela est somptueux, noble, harmonieux... et froid.

La maîtresse de maison arrive et bouscule légèrement ce bel ordre, fait avancer les sièges et les groupe auprès de la cheminée. Autour d'un guéridon familier, elle dispose quelques chaises légères, place sur ce guéridon un vase, dans ce vase des fleurs, quelques livres amis à portée de la main. Au risque de rompre la glaciale symétrie, elle fait mettre ici une statuette, là une coupe, plus loin un écran, et près de la glace elle accroche deux ou trois miniatures. Sur les canapés, des coussins brodés sont jetés, dont les reliefs accrochent de petits éclats de lumière. Rien d'essentiel n'est changé, et cependant cela ne se ressemble plus. — Et voilà comment le décorateur et le tapissier pourront répéter vingt fois le même salon, sans que, par l'intervention de ces femmes charmantes qui, suivant le mot si juste de Lamothe-Houdard, « savent donner des grâces aux moindres bagatelles », il se trouve à Paris ou ailleurs deux salons identiques.

Bien mieux, toute éprise qu'elle soit de ces meubles rappelant à son imagination le souvenir des grandes époques de son pouvoir despotique, cette industrieuse et charmante Parisienne n'aura garde de se tenir prisonnière de formules devenues ingrates. Elle obligera le dessinateur à mettre ses projets classiques d'accord avec nos besoins actuels. Elle trouvera le moyen d'appliquer et d'harmoniser les styles de tous les siècles à des préoccupations et à des exigences qu'ils n'ont pas connues.

Considérez la chambre à coucher, dans le goût de Louis XVI, qu'expose M. Pérol, avec son lit gracieux et son armoire en acajou moucheté, relevé de petits bronzes dorés, et constatez la réussite d'un de ses aimables compromis qui, suivant la formule de Chénier, associent aux modes antiques des pensers nouveaux. Mieux encore : voyez, dans l'exposition des frères

Soubrier, leur chambre à coucher Empire, en citronnier pareillement orné de bronzes. Cette chambre gracieuse, fraîche, jeune, élégante dans toutes ses



DELMAS. — GRANDE ARMOIRE NORMANDE EN BOIS SCULPTÉ.

parties, sans créer de choquants disparates, associe au lit traditionnel une toilette conforme aux nécessités de propreté de notre temps, bien différentes de celles d'autrefois, et une armoire à glace.

Eh ! oui, l'armoire à glace elle-même, ce meuble aussi indispensable que moderne, attaqué par les poètes, proclamé par Théodore de Banville

« le plus platement hideux, le plus grossièrement bête, le plus ignoblement canaille de tous les meubles », défendu par Barbey d'Aurevilly, qui le comparait « à un grand lac où l'on voit flotter ses idées avec son image... », et de tous les meubles de notre mobilier le plus bourgeois; l'armoire à glace a trouvé, grâce à la femme, des interprètes d'une audacieuse habileté, qui ont su plier les styles les plus variés et les moins souples en apparence, aux exigences de sa structure. Buscaylet, Jemont, Roll, Frager, Schmit, Linke lui-même, ont abordé le redoutable problème et l'ont dignement résolu. Plus ingénieux encore, M. Delmas emprisonne ses miroirs dans une splendide armoire normande, à quatre portes ouvrantes, grande nouveauté qui bouleverse la traditionnelle architecture de ces sortes de meubles, et permet, l'armoire étant ouverte, de se voir dans trois glaces à la fois.

Après cela, comment nier l'influence directe et décisive de la femme sur notre ameublement? La contester serait même commettre une hérésie historique. Sans se piquer d'érudition transcendante, il faut bien constater qu'aux temps encore barbares où la femme ne comptait guère, la toute puissance de l'homme, qui dominait au dehors, laissait à l'architecture extérieure le soin de gouverner le mobilier. De là, au moyen âge, cette profusion d'ogives, de contreforts, d'orbevoies, de gables, de pinacles, qui avaient envahi les coffres, les lits, les crédences, les chaises à hauts dosserets; et, à l'époque de la Renaissance, ce bagage de colonnettes, de frontons, de pilastres, d'entablements et de niches.

Mais laissez, avec les héroïnes de l'*Astrée*, avec les *Divines*, avec les *Précieuses*, l'influence de la femme devenir prépondérante; c'est au contraire l'intérieur qui va gouverner l'extérieur du logis, et le mobilier débordera dans l'architecture, lui imposant ses balustres, ses panneaux peu saillants, ses tables d'attente, ses encadrements, ses consoles, ses piédouches, ses vases fleuris et le reste. La pierre, qui jadis avait contraint le bois à accepter comme parure ses procédés de construction, s'assouplit brusquement, abdique la nerveuse expression de ses profils, pour adopter les saillies ressenties et détaillées, et les inflexions contournées du bois.

Ne négligeons pas l'enseignement qui ressort de cette constatation. Nous aurons bientôt une occasion nouvelle de montrer quelles en peuvent être les heureuses conséquences.

(A suivre.) HENRY HAVARD

LA FEMME ANGLAISE ET SES PEINTRES

(DIXIÈME ARTICLE[1])

VIII

CONCLUSION

(Suite et fin.)

Paris, disions-nous, n'est plus la Mecque sainte. Londres l'est-il Tout est là dans l'espèce, car ce n'est point Berlin, ce n'est point Vienne, ce n'est pas Rome, ce ne peut être que Londres; Londres, où fut Reynolds, où passa Gainsborough, où vécut Van Dyck. Et Londres a ce qui nous manque, une cour, des arts pieux, une religion de beauté, une aristocratie et un monde classé, étiqueté de père en fils; si donc rien n'est changé là-bas, depuis les Tudors au moins, si le monde d'Elisabeth a tout au plus troqué ses fraises contre des parures signées de Worth ou d'autres, pourquoi le Van Dyck n'est-il plus ? Je ne dirais pas que, faute de cet artiste, faute d'un moindre même, la reine Alexandra, alors princesse de Galles, grande dame née, souveraine en sa démarche, ait dû recourir à l'aide d'un de nos maîtres français, celui qui, de la reine Victoria vieillie, avait donné l'œuvre splendide qu'on sait. En quelle cour d'Europe, fût-elle anglaise, retrouverait-on l'équivalence de tant de portraits de femmes françaises, peintes par Benjamin-Constant depuis ces derniers vingt ans ? Où tant de beautés aristocratiques, souvent aristocrates de sang, toujours aristocrates de charme et de grâce ? En quel lieu chercher les élégances capiteuses d'un Flameng, les majestueuses sérénités d'un Bonnat, les très douces et nobles poésies d'un Hébert, les morbidesses très mesurées

1. Voir la *Revue :* t. X, p. 145, 225, 293, 401; t. XI, p. 17, 97, 155, 228, et t. XII, p. 116.

d'un Dagnan-Bouveret? Que nous importent les étiages d'ascendances à travers les siècles, si la beauté reste pour l'artiste sincère, celui qui, l'ayant ressentie, la traduit avec sa ferveur admirative et passionnée? Avons-nous donc si besoin d'une cour pour autant? Non qu'il nous vienne à l'esprit d'insinuer combien nos voisins loyalistes manquent aujourd'hui de modèles, en dépit de leur royauté inébranlable, mais toute la société de ladies, grandes ou moyennes, les très belles que nous savons, ont perdu la tradition du portrait. L'art qu'on leur a révélé est trop de doctrine pour beaucoup émoustiller leur envie de l'appliquer à leurs personnes; il y a de la Bible là-dedans, ce livre qui défendait autrefois miss J... contre les entreprises de lord Wellington, et qui sert, dans l'instant, à façonner des meubles suivant certaines formules. La Bible est la panacée; elle a infléchi l'art anglais dans le sens préraphaëliste, elle l'a ramené au temps du vieux catholicisme romain, celui du trafic des indulgences. Ruskin n'en a point senti la contradiction étrange, mais la société anglaise y a perdu la tradition de ses maîtres, elle s'est assez désorientée pour que, de longtemps, le chaînon rompu ne se puisse reprendre, et, pour bien dire, Hayter, si médiocre soit-il, serait le dernier compté.

Était-ce notre absence de cour qui avait faite si pauvre l'exposition dernière des portraits anglais modernes? Sur trois cents pièces envoyées, à peine une douzaine de femmes, sans rien qui cherchât à rappeler les autrefois. C'était peu en nombre, la *Mrs Mitchel Chapman* de Hugh de Glazebrook, la *Princesse Troubetzkoi* par la marquise de Granby, le *Portrait anonyme* par Richard Jack, la *Mrs Carstain Douglas* de W. E. Lockart, celui de *Mr Noel Guiness et de sa fille* par Walter Osborne, ou la *Dame dansant* de Peacock. Sant avait envoyé la *Belle disputant* et *Miss Dorothée Baird* en Trilby; Wells, un portrait de *Mrs A. T. Mason*, et c'était tout. Tout pour la génération moderne, ceux des troisièmes et des deuxièmes médailles. Nous avions vu mieux en 1855, avant que l'art de l'effigie fût tombé, mieux en 1878, en 1889 même. D'entre les noms célèbres, M. Frederic Leighton reçoit de nous une médaille d'argent en 1850; il est fait officier de la Légion d'honneur en 1878; en 1889, il est titulaire d'une médaille d'or. Orchardson est médaillé en 1867, en 1878, en 1889; en 1900, il reçoit le grand prix; il est chevalier de la Légion d'honneur depuis 1895. Herkomer a mieux encore; il n'a pas vingt-neuf ans quand il est grand prix,

en 1878; décoré en 1879, il est officier dix ans après, membre correspondant de l'Institut de France en 1896. Ouless a deux médailles de 2e classe



WALTON. — PORTRAIT.

en 1878 et 1889; James Sant, dont une œuvre a beaucoup intéressé, une 2e médaille. De ces noms reconnus, que voyons-nous dans les salles de la peinture anglaise en 1900? Pas un seul portrait de femme. Millais, Herkomer, Ouless ou Sant ont envoyé de très honorables messieurs, dont l'un est K. C. M. G., dont aucun n'offre un caractère de race bien établi, ni les

qualités d'une œuvre supérieure. C'est donc bien que la fin est admise, reconnue, et que, pour les artistes de là-bas, le portrait de femme n'a plus rien qui entraîne encore.

Si l'on va au fond des choses, une explication vient tout naturellement, c'est qu'en dépit de leur cour, de leur gentry, tous les romantismes variés



D. Y. Cameron. — Portrait.

et multicolores de par là ont un peu barbouillé les cervelles et embourgeoisé le monde. Oui, le romantisme a courbé cette société de clubmen, de jockeys mondains, de « ladies of sport and fashion », tous ces personnages un peu de façade, volontairement gens du monde teintés de quelque littérature, mais restés foncièrement jeunes, naïfs, amoureux de l'histoire de mère-grand ou du roman sentimental. Le portrait de femme est venu se fondre petit à petit dans ce besoin d'anecdotes touchantes ou émouvantes, aussi nécessaire aux Anglais d'aujourd'hui que la lecture de



et … barbouillé les cervelles et embour-



Burne-Jones pinx. H Formstecher sculps

PORTRAIT

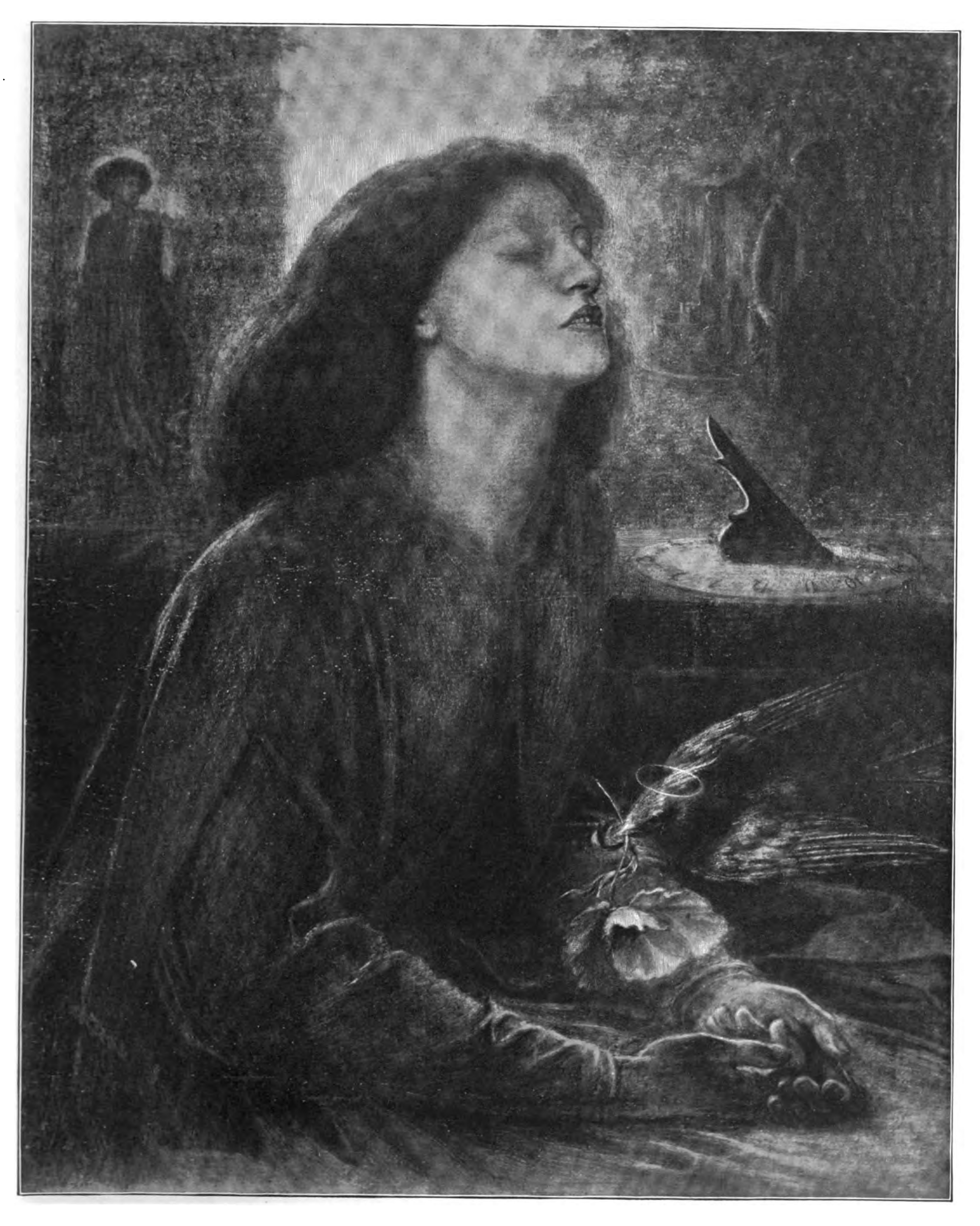
Revue de l'Art ancien et moderne Imp. Louis Fort Paris



leur *Holy Bible*. L'amalgame des philosophies d'Hogarth, des tableaux familiaux de Morland, assaisonné de quelque rèvasserie à l'Ann Radcliffe, de moyen âge, de préraphaélisme et de saints livres, a donné ce tour d'esprit particulier, cette vision bourgeoise de l'art qui maintenant triomphe en tous lieux de l'île. A cette cour si l'on veut, mais surtout à ces seigneurs fermiers, à ces marchands opulents, il faut la scène, l'histoire ; nul tableau, comme chez nous souvent, sans aucune signification ; jamais le morceau, fût-il traité avec la maîtrise d'un Ingres, ni la fugitive pensée d'un impressioniste, ne les amuse. Ils ont regardé Meissonier, parce que, pour les trafiquants dont ils sont tous plus ou moins, l'homme *valant cher* méritait une révérence ; mais il y avait aussi l'épisode qu'il traitait, les secrètes intentions, comme dans ce tableau représentant des personnages du temps de Louis XV, assis à une table et lisant une lettre, ou mieux encore celui de deux buveurs, dont l'un se grise et dont l'autre écoute avec intérêt les propos de son compagnon. Le portrait d'homme et de femme a naturellement versé dans ce besoin de dramatiser, de *comédiser* une figure, de lui donner un intérêt extrinsèque et d'appeler sur lui les réflexions du passant. Embryonnairement, ceci se découvrait un peu dans Reynolds, et lui le tenait d'Hogarth. Mais le XIXe siècle a complètement orienté le goût des Anglais vers cette conception indispensable de l'effigie. Ce n'est pas d'hier que Millais, dans son *Hussard noir de Brunswick*, montrait, sous les traits d'une jeune femme enlaçant tendrement son époux, l'une des filles de Charles Dickens. Ah ! le succès de cette toile, qui eût eu chez nous la valeur bien juste du célèbre *Enfin, seuls !* c'est-à-dire qu'on l'eût retrouvée, en chromolithographie ou en gravure, dans les intérieurs simples, qu'on l'eût vue, ainsi que le *Printemps* de Cot, à toutes les devantures, sur tous les bonbons de fin d'année, sur les calendriers même ! A Londres, une telle scène met aux yeux des larmes, même lorsque les cycles de toilette étant révolus, la jeune femme, coiffée comme autrefois Rachel, comme les ladies de Winterhalter, nous paraîtrait bien ridicule. En tant que portrait daté, que figure de femme anglaise dans son cadre, rien n'est mieux. L'héroïne en est habillée comme la reine Victoria aux environs de sa visite à Paris, en 1855, et cette toile célèbre devait figurer chez nous, à l'Exposition, avenue d'Antin ; elle y fut remplacée par l'*Ordre d'élargissement (Order of release)*, où l'on voit un highlander blessé se jeter dans les bras de sa jeune

femme, une pauvre femme pieds nus, dont la figure rayonne et qui tend avec tant de hauteur joyeuse la lettre de grâce au gardien rouge. En réalité, cherché dans le peuple ou dans la société, le sujet était le même entre les deux toiles; c'était l'apothéose de la piété conjugale, comme la *Mort d'Ophélie* chantait l'amour plus fort que la mort. Dans l'une et l'autre de ces œuvres, toutefois, Millais demeurait le peintre de la femme, avec des recherches de précision et d'intentions tout à fait pour séduire ceux des romantiques encore vivants, et ceux des préraphaélistes alors naissant à la gloire.

Sir John Everett Millais restera pour beaucoup le grand peintre anglais de la fin du siècle; il a eu le courage, et ce qui vaut autant, l'habileté, de ne point aller aux extrêmes de son préraphaélisme. Entré dans la confrérie, il en a deviné les erreurs foncières, et sans bruit déclaré, sans rupture. s'est donné quelque liberté. Il faut voir, au musée des Offices, le portrait peint par lui-même, dans lequel il n'a certes point amplifié les tares, mais où il revit tout entier; c'est l'homme du monde, l'homme d'affaires un peu aussi, avec, derrière ses favoris, au coin des lèvres, une finesse normande non dissimulée. Lorsqu'il fût prouvé à ce très supérieur esprit que le brin d'herbe, ou la feuille de nénuphar portant un papillon de la distinguée famille des Bombyx, ne constituait pas la base d'une esthétique inattaquable, que, peut-être bien, cette prétendue naïveté confinait à l'enluminure, à la tapisserie même, il fit une volte, ni brusque, ni éclatante, mais enfin il changea et rentra dans la peinture littéraire. Ç'avait été un premier pas dans la voie, le *Hussard noir de Brunswick*, encore que la thèse des P. R. B. y persistât dans la recherche pointilleuse de la moindre circonstance, la perfection quattrocentiste des costumes, du papier de tenture, jusqu'à ce *Bonaparte passant les Alpes,* d'après David, accroché au mur, au « kings-charles » faisant le beau devant ses maîtres. Peintre très respectueux de la beauté féminine, comprenant le costume comme il doit l'être, c'est-à-dire la note d'un moment, la signature jolie d'une grâce fugitive, il a besoin que le sujet lui vienne en aide pour le rendre mieux. Et ce sujet, il l'arrange parfois en roman-feuilleton, avec une suite au prochain numéro, comme son fameux *Oui ou Non? (Yes or No?)* montrant une charmante jeune fille toute pensive devant la lettre d'un fiancé et cherchant la réponse. Et cette réponse fut longue à venir, ce fut « no » ! la même jeune fille tou-



G. Rossetti. — Beata Beatrix.



jours, décidément convaincue, et disant tristement non. Ceci était de 1875, le premier remontait à 1870; il en vint un dernier en *suite et fin*, le « yes » ! le oui définitif, en 1877, après sept ans d'attente douloureuse et tant de curiosités jetées dans le public, savamment dosées, à la façon d'un Gaboriau ou d'un Ponson du Terrail. Une autre fois, ce sera la *Partie de whist* de trois dames, — trois portraits délicieux, — tournées sur le spectateur et intéressées, qu'on dit être les filles de M. Armstrong. Les *Œufs frais* serviront de titre inattendu à la gentille miss Millais en robe Louis XV. Et cela marchera ainsi interminablement, en passant du triste au doux, du plaisant au sévère, pendant un demi-siècle. Que M. Millais fasse un vrai portrait, comme la Mme Perugini, qui est justement cette fille de Dickens, autrefois aperçue dans le *Hussard noir*, c'est l'extrême bourgeoisie, une chose pleine d'habiletés, de malices, sans l'ombre d'un enthousiasme. Nous avons vu Gainsborough prendre un parti violent, Reynolds même s'émouvoir; Millais va à ces choses comme à son bureau, mais la besogne est d'une perfection absolue; la journée finie, il n'est pas un marchand de la Cité qui puisse nier sa conscience, son application, et l'heureux placement de son temps. Le grand public lui est reconnaissant de sa tête, de ses favoris, du côté breton de tout son être, fort à la boxe, à la chasse du grouse, joli homme et ayant sa légende. On ne devrait pas la répéter, elle est sotte, et il faut être entraîné dès longtemps pour l'oser admettre; toutefois, cette niaiserie, débitée sur lui, au lieu de le rendre grotesque, double sa popularité : l'Anglais s'amuse à la pensée d'un enfant de cinq ans, gagnant je ne sais quel pari contre des soldats, qu'il dessine tous, comme un Raphaël, à leur ébahissement; et cette stupéfaction se conçoit, elle ne fera que s'accroître chez nous si cette bourde nous est contée. Nous ne sommes pas au point, nous ignorons peut-être encore un peu l'art de Bailey ou de Barnum, qui, par d'adroites histoires — sont-elles adroites ? — popularisent un nain ou un homme-chien. Sir John Everett Millais, baronet, n'a pas trouvé tout installé son palais de Londres, pas plus qu'un poulain en liberté ne gagnerait le Derby; mais c'est une belle nature d'Anglo-Saxon augmenté de Normand, celle de ce garçon, élevé à l'Academy quand d'autres commencent à lire; et, à l'âge où les nôtres — moins doués, hélas ! — entrent à l'école, lui en était affranchi depuis longtemps et s'était de plain pied jeté dans le préraphaélisme. Malgré tout, en dépit de cette précocité splendide, de tous les

genres tentés et réussis avec un égal succès, malgré la popularité de l'imagerie, du chocolat ou de la boîte à bonbons, sir Everett Millais avait un réel mérite, il voyait juste, il disait bien, sans trop répéter ses phrases, et ses modèles femmes n'avaient qu'à se louer de ses bienveillances. En France, nous le connaissons à peine dans les portraits, parce que ceux-là ont été jalousement enfouis dans les châteaux, à la façon des Van Dyck de jadis. Ils sont là, démodés à présent, et attendant les évolutions du goût qui les referont adorables et recherchés. Déjà nous revoici à Winterhalter, non comme peintre, mais comme photographe de temps disparus et d'élégances oubliées; sir Everett Millais laissera aux générations futures une plus juste idée de la femme de son époque, parce qu'il n'eut pas, ainsi que Winterhalter, et — si l'on disait juste, — Reynolds ou Lely, l'obsession d'un parti pris uniforme. Le portrait comme il le veut est encore un tableau de genre; même tout à fait effigie, débarrassé des titres romanesques que nous citions tout à l'heure, on le sent imprégné du siècle, et, suivant le mot d'un des nôtres, « coupé dans une tranche d'année ».

Avant Millais, il y avait eu James Sant, dont l'histoire est moins enjolivée, car si nous le voyions encore à notre Exposition dernière, il a connu et peint officiellement la reine vieillie, il l'avait vue monter sur le trône, et l'avait admirée dans les plus beaux moments de sa souveraineté. Sant est né à Londres en 1820 ; il a été modestement l'élève du modeste John Varley, peintre de paysages à l'aquarelle ; on le voit passer à l'Academy en 1840 ; à son âge, sir John Everett Millais sera célèbre, presque chef d'école ; en tous cas, grâce à ses deux compagnons et frères, Dante Rossetti et Holman Hunt, il aura la notoriété. James Sant fera toute sa vie montre de plus de modestie ; ses portraits d'enfants le classent, sa pratique à la fois sentimentale et réaliste ne lui confère pas un titre exceptionnel d'élégance. Ce qu'il voit, il le fait et il le dit, avec la conscience un peu trop parfaite. Qui ne se rappelle sa *Poste du matin*, aperçue à Paris en 1878, trois jeunes filles dont une lit une lettre et dont les deux autres écoutent en des attitudes pleines de vérité ? Ah ! si parfois Millais jetait les yeux sur les peintres de France, si dans son art, tout construit d'effets inattendus et un peu singuliers, on n'avait pas toujours le sentiment d'un anglicisme formel, dans la *Poste du matin*, c'était la Grande-Bretagne qui revivait irréductible ; ces misses aux dents larges, aux lèvres entr'ouvertes, ces figures de bonne et

naïve bourgeoisie londonienne, ces habillements à la fois de pensionnaires



WALTON. — PORTRAIT.

ou de demoiselles modestes, mettant la main à la pâte, c'est l'apparition

connue des voyageuses Cook. Ces personnes, nous les retrouvons au Havre, à Alexandrie ou à Sydney, les mêmes toujours, sans distinction, sans charme. La reine prendra, en 1872, M. James Sant pour son peintre ordinaire, c'est lui qui se relie à Hayter, et par Hayter à Van Dyck. En vérité, voilà qui est plaisant. Rien n'indique mieux ce qu'une société embourgeoisée, commerçante, sportive, peut faire d'un monde aux prétentions aristocratiques. Encore sir Everett Millais convenait-il que des choses sont à dire et d'autres à céler. James Sant, non sans talent, et avec une science pleine d'écueils, traduisait, tous tels quels, enfants lymphatiques, dames rougeaudes, personnes odieusement fagotées, et si le modèle, même le plus illustre, est dans un mauvais jour et en méchant point, c'est le jour choisi : que nous voici donc éloignés des anciens maîtres, courtisans et musqués, dont l'esprit et l'habileté compensaient les petites défaillances aperçues ; qui, par une pointe de rouge aux joues, un brin de noir à l'œil, un coup de main sur l'étoffe d'une jupe, si justement trouvaient un réconfort !

Ajoutons à ceci, que les peintres de race anglaise, les vrais, ont un sentiment de la couleur à eux appartenant, venu de leurs aquarellistes et du paysage, quelque chose de bizarre, d'imprévu et de fade infiniment lourd. Sir Everett Millais luttait contre l'amour de ces lies de vin qui avaient rendu Gustave Doré illustre par delà, mais, toujours par un coin ou un autre, sa véritable nature se décelait toute et s'imposait. On l'avait vu amoureux des rouges, parce qu'ils lui semblaient conférer une autorité impressionnante à ses œuvres ; le *Gardien de la Tour de Londres*, le guichetier de l'*Order of release* éclataient furieusement, dans leur cadre, parmi les fadeurs proches. Ce sont là jeux pervers, dont la piété préraphaéliste ne supporte guère l'établissement officiel. Je ne dirais pas que ce qu'on avait surtout reproché à Millais, c'était moins son abandon, que cette génuflexion devant le Baal du continent ; il le sentait et s'en détournait de son mieux, évitant les écarts que sa nature un peu généreuse lui conseillait ordinairement. Pour qu'on se les expliquât et qu'on les autorisât, il fallait un Orchardson, d'abord parce que celui-là, venu d'Écosse, n'était pas tenu moralement à la conformité académique absolue. Puis on lui savait du sang français dans les veines ; c'était donc bien raison qu'il offrît, en nuances attiédies et comme passées, un souvenir lointain de Watteau. Comme portraits de ladies, quelle œuvre de ce grand artiste qu'on n'ait admirée ? Pour dire

vrai, son tempérament n'est nullement attiré dans le sens de la beauté et de



HERKOMER. — PORTRAIT.

la grâce ; il est plutôt fort que spirituel, et plus philosophe que désireux de plaire ; pourtant on lui eût su gré d'une œuvre dans le genre, fût-elle un

peu brusque et dédaigneuse des colifichets. Dans ses tableaux, le *Mariage de convenance* ou le *Premier nuage*, la *Voix de la mère*, la femme ne joue qu'un rôle accessoire ; elle est reléguée, sans autre importance que celle d'une convention littéraire, poésie ou philosophie. Et puis, elle n'est ni plus anglaise, ni plus écossaise que française, c'est la femme, l'être utile à une démonstration de sentiments. Dans la *Voix de la mère* on a, au fond du tableau, une jeune femme qui chante, et, sur le premier plan, un vieil homme en extase douloureuse, stupéfait de cette voix si pareille à celle de la mère disparue. Tout l'art de M. Orchardson impressionne des anecdotes aussi naïves de conception, il les élève par ses qualités superbes, sa diction splendide, et les nobles allures de son invention. Mais si on le sentait très capable de rappeler Reynolds, de renouer la tradition perdue, sur le point un peu spécial dont nous disputons ici, il ne l'a pas voulu, ou ses goûts d'origine l'en ont écarté. Certes, pour un esprit aussi respectueux de soi-même, la peinture du portrait a ses obstacles, ses mécomptes aussi ; c'est bien souvent que, pour satisfaire une coquetterie ou un caprice, il faut se soumettre et humilier son art ; M. Orchardson a peut-être connu cet accident de carrière, il n'a point voulu en consentir la répétition douloureuse.

Donc, quand nous aurons nommé encore Frank Holl, aussi un peu de tendances françaises, ni très loin de Bonnat, ni très loin de Carolus Duran, fort nerveux artiste, peintre de genre, dessinateur de journaux, qui finira à quarante-deux ans, en 1888, une carrière déjà glorieuse, nous aurons nommé ce que la Grande-Bretagne renferma naguère et possède encore en peintres indigènes du portrait. C'est, on l'avouera, une prodigieuse décadence en un siècle, une étonnante révolution que ce désintéressement tout à coup pour l'œuvre jolie, pimpante, souvent belle et forte des vieux maîtres. Qu'elle le veuille ou non, l'école anglaise n'a jamais valu et ne vaudra jamais que par ses portraits. Il sera plaisant pour nos héritiers de constater la chute extraordinaire et prochaine des préraphaélistes, les sourires qui accueilleront une légende de Burne-Jones, ou une page d'histoire de Madox Brown ; pareille aventure est arrivée déjà aux scènes classiques du grand Benjamin West, lesquelles avaient enthousiasmé ses contemporains, et ne valent pas, à beaucoup près, le prix de leur cadre dans l'instant ; ce qui sauve une école de l'oubli, c'est le portrait, parce que la minute de vieux temps, écrite sur un visage, accrochée aux plis d'une étoffe, permet les comparaisons.





J. E. Millais. — Mrs Ruskin, plus tard lady Millais.



La pérennité est au portrait, parce qu'il s'embarrasse moins de compromis romanesques et littéraires vite ridicules et démodés. Bien mieux, il nous donne de l'histoire sincère, parce qu'il n'écrit pas de l'histoire avec intention d'en faire. M. Herkomer, qui est à présent le grand portraitiste anglais, nous raconte dans chacune de ses œuvres sans fond, sans accessoires, sans beaucoup de toilette, pourquoi tant de simplicité est requise là-bas, cent ans après Reynolds. Et M. Herkomer, je l'ai dit, n'est pas un Anglais, mais un Allemand : si les traditions se poursuivaient à Londres, ce serait par cette continuité persistante d'importation. En quatre siècles ce sont beaucoup de Germains venus en Angleterre et y ayant pris le premier rang.

M. Herkomer, dont on parle en bien depuis des années, est dans sa maturité. A-t-il cinquante ans ? En tout cas, si son talent de peintre a beaucoup fait pour sa gloire, certaines adjonctions de singularités n'y ont pas nui. L'Anglais aime qui ne ressemble pas au voisin, parce que lui-même est essentiellement copiste, adaptateur et, comme nous le disions, séquent. Tous les jeux qui nous sont revenus transformés par eux sont nôtres, nôtre le crocket, le foot-ball, le golf, le tennis. Ils ont simplement mis une étiquette ronde aux boîtes et appliqué un mot à eux, — crocket est-il tout à eux ? — Mais parce qu'il se sent peu d'invention en soi, une originalité artiste très rare, peu de ressources en particularité, le Grand-Breton aime ce qui met une distinction, même de pure convention, entre les hommes. M. Herkomer s'est singularisé à Londres ; d'abord, il a réussi très jeune, ce qui est quelque chose en un pays prodigieusement encombré de tout ; à trente ans, il est associé à l'Academy, membre de l'Institut des aquarellistes ; il a fondé une école à Bushey, dans les environs de Londres, et il s'est élevé un palais, le palais de Lululund ! En vérité, ce palais a beaucoup fait pour la réputation de M. Herkomer ; c'est chez ce Bavarois, compatriote des Wittelsbach, une réminiscence des troubadoureries du feu Louis II de Bavière ; car tout dans cette maison est au goût médiéval ; tout rappelle ces énormes constructions, juchées par le roi dément en des paysages wagnériens. Somme toute, c'est là une manifestation romantique dont le succès ne pouvait pas être douteux chez nos voisins. Mais si l'on ajoute à cela les autres étrangetés de la demeure, cette façon de phalanstère artiste, installé là ou aux alentours, jusqu'au théâtre machiné merveilleusement, tellement précieux et rare, que les sculptures, au lieu d'être peintes sur décors, y sont



Lavery. — Portrait.

réellement sculptées ! L'Anglais aime ces choses, il pèse, il mesure, il suppute, et ses calculs vrais ou faux lui imposent un respect. Herkomer a pris tout ce monde de boutiquiers, de jockeys ou de gentilshommes fermiers, surtout fermiers, par ses allures, par ce luxe inhabituel, ces extravagances bavaroises. Tour à tour professeur à Oxford, architecte, ébéniste, peintre ou acteur, il ajoute à ces talents multiples l'art dramatique. Il compose, dit-on, les pièces jouées sur le théâtre dont il a donné le plan et dont il a peint les décors et *sculpté les pavés*. Remarquez, pour un Anglais, l'importance de ce fait : les pavés du théâtre sont sculptés !

Mais, devant un



Leighton pinx — A Besse sculps.

PORTRAIT

Revue de l'Art ancien et moderne — Imp Louis Fort Paris



portrait de femme, l'homme excentrique disparaît tout à coup, et c'est, à travers plusieurs siècles, un peu d'Holbein et un peu de Kneller amalgamés qui ressuscitent. D'Holbein, c'est l'impression forte, la justesse des physionomies ; de Kneller, les simplicités puritaines, les absences de ce que les rapins nomment le *tralala !* c'est-à-dire peu de décor, à peine d'accessoires, une pose sans recherche. Toujours Reynolds et Lawrence très loin, très oubliés, on dirait à jamais perdus. Nous avons vu à Paris des portraits d'Herkomer, ils ne nous eussent point étonnés, parce que, au fond, ces œuvres sont nôtres. La dame en blanc (Catherine Grant) ou l'*Entrée en mélancolie*, dite la dame en noir, procèdent de nos moyens habituels depuis Ingres, à travers Cabanel, Bonnat, Carolus Duran. Rien de stupéfiant dans les tons, comme eût pu ou voulu nous le procurer un Millais ou un Sant ; des colorations apaisées, simples, fortes, tout ce qu'il faut pour ne pas extrêmement plaire aux ladies. Mais un charme puissant s'évoque à la vue de ces portraits ; c'est autre chose que chez les ancêtres, c'est à la fois moins mignon, moins musqué, moins femme peut-être, mais autrement attrayant par la philosophie des figures ou des poses. Chez Herkomer, rien de solennel ni de convenu, aucun habillement en pose ; la dame en blanc est ainsi qu'elle fut lorsqu'on la dessina, et ce qu'elle pense, ce qu'elle dit, on le devinerait. Chez nous, Cabanel eut de ces trouvailles d'attitudes, mais elles se démoralisaient par une nudité exagérée des chairs et des alanguissements de Sulamite. La belle dame anglaise moderne, rendue souple par les exercices, fraîche par ses chevauchées du matin, un peu fortifiée par le tennis ou quelqu'autre entraînement, ne rappelle plus que d'infiniment loin la plupart des héroïnes de Van Dyck.

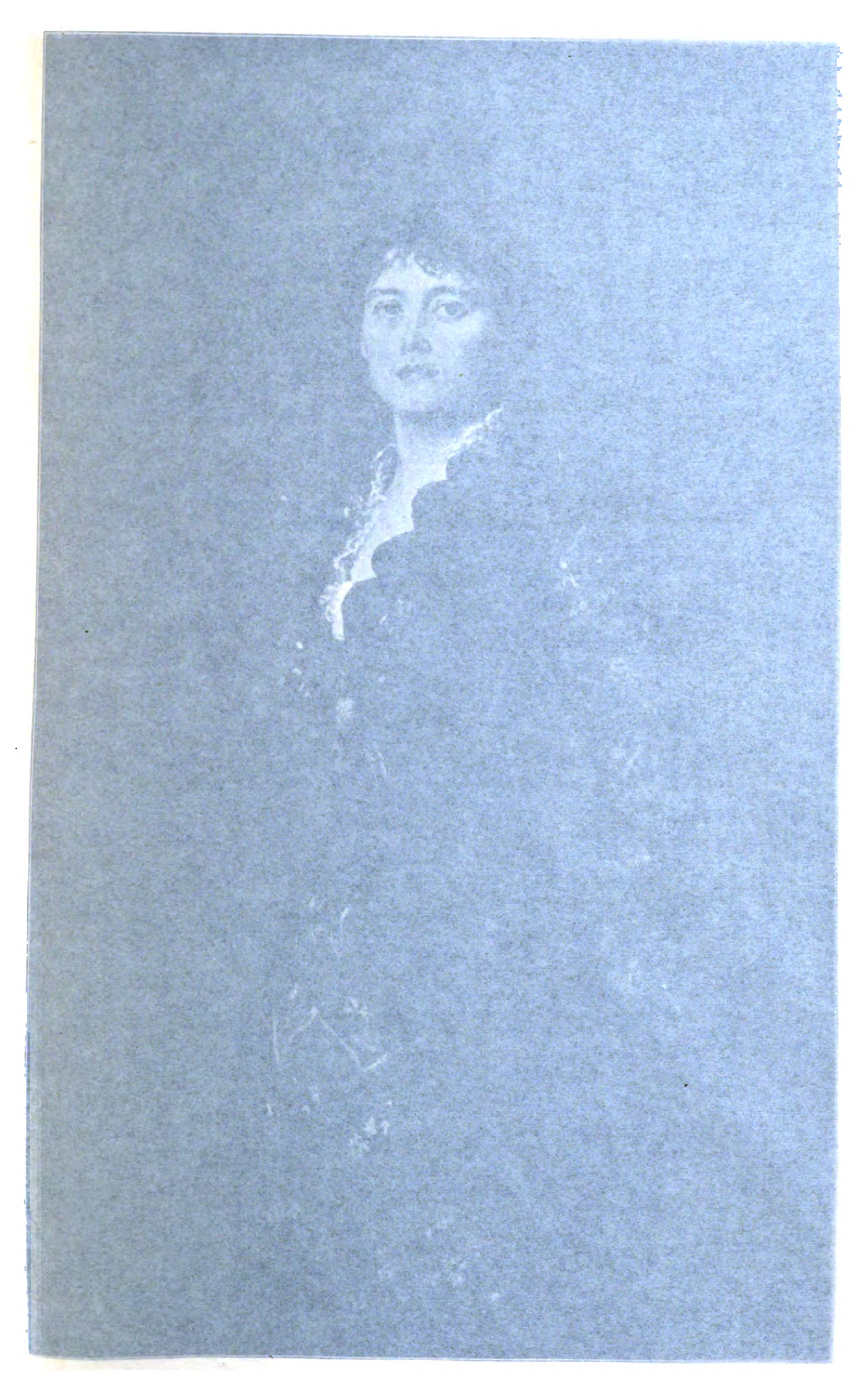
Et l'on aurait lieu de s'étonner que le peintre, dont les tendances sont un peu celles des vieux maîtres, qui, par son expression d'art, rappellerait un Clouet fabriquant un mannequin de cire et peignant des armoiries pour une fête, un Holbein, aussi bon modeleur que bon peintre, n'eût pas davantage versé dans le romantisme en portrait. On eût attendu de ce tempérament médiéval, mêlant à la mode gothique l'art et les métiers, tout autre chose en effigies que cette note de philosophie humaine et de parfaite sérénité. Étant donnés les préraphaélismes épandus à l'entour, ç'eût été de sa part une concordance naturelle que de leur emprunter, comme pour son château gothique ou son théâtre, un décor de choses, des fonds historiés,



des accessoires brillants. Il n'est pas sans intérêt pour nous de retrouver, aux *Deux Ambassadeurs* d'Holbein, à la National Gallery, les objets qui leur étaient coutumiers, jusqu'à l'intention bizarre de cette tête de mort déformée par un verre convexe et qui paraît, sur le devant de la toile, une peau de squale recroquevillée. M. Herkomer laissera plus à deviner aux races futures; car il ne dit de réel que les physionomies et de précis, que les allures. Le costume, les bijoux, ces riens qui sont à la vie d'un être, à son particularisme, ce que l'épithète de circonstance est à la phrase habile, ne paraissent pas l'émouvoir. Il faut être d'une culture supérieure pour s'élever au-dessus des quolibets que ces recherches valent à certains artistes, et comprendre les destinées ultérieures de l'œuvre qu'on tente. A cela on n'arrive que par de profondes études d'histoire, de philosophie et d'esthétique. Lorsque nous aurons à chercher les intentions secrètes et les volontés de Botticelli, ce n'est point chez Burne-Jones que nous les irons quérir. Celui-là nous dira tout au plus que, à la fin du XIX[e] siècle, dans l'île, des hommes religieux appliquaient leur talent à la parodie des vieux maîtres, qu'ils revivaient en pensée à plusieurs siècles en arrière, et ce ne sera ni plus ni moins réputé fol, que Louis II de Bavière ressuscitant le palais de Versailles sur les bords d'un lac bavarois, où sa raison et sa personne se vinrent noyer un beau soir.

H. BOUCHOT

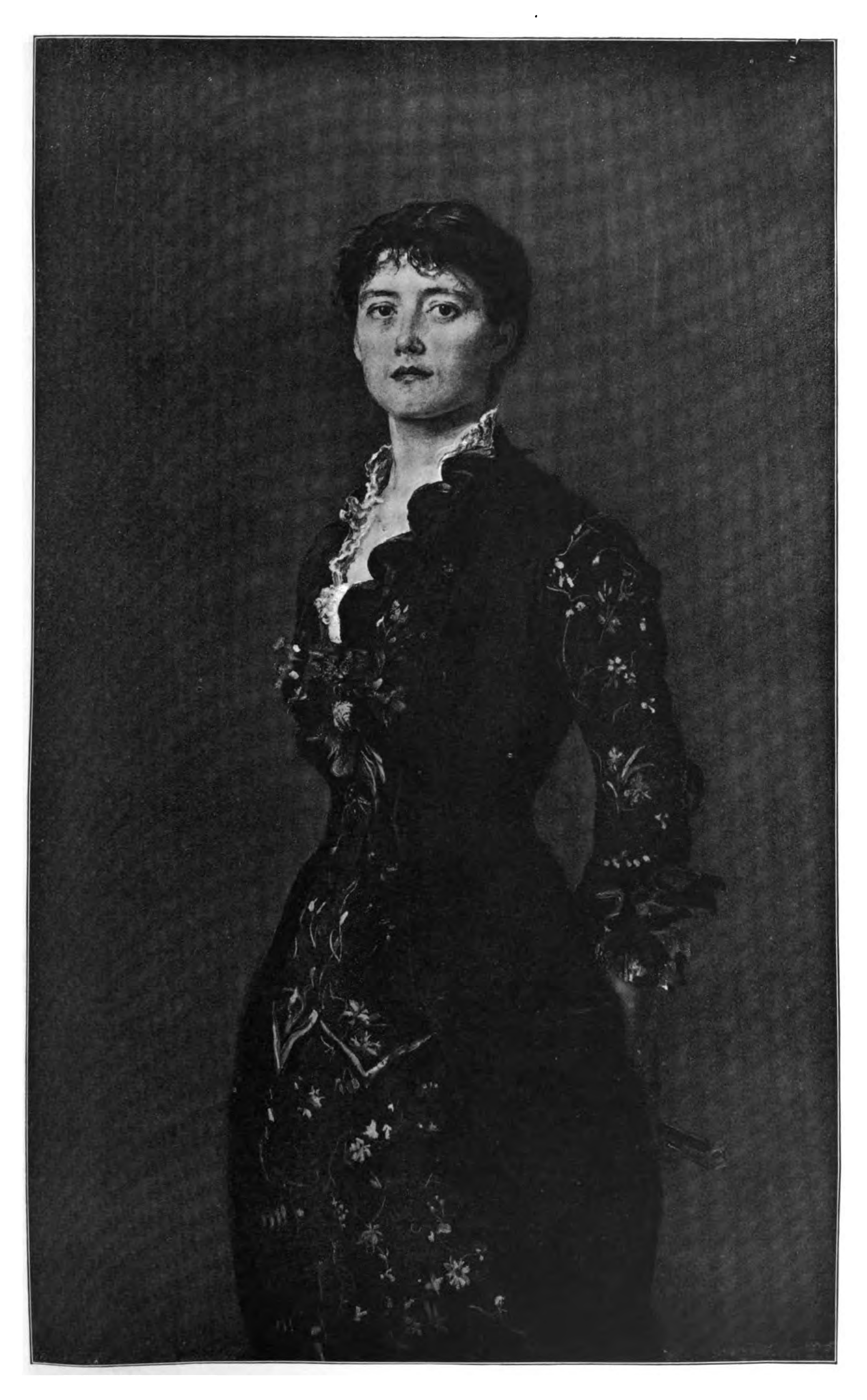




J. F. M[illegible]. — M[illegible]

[illegible] nous de retrouver
[illegible] objets qui leur
[illegible] tête de mort défor-
[illegible] de la tente, une peau
[illegible] à deviner aux races
[illegible] précis, que les
[illegible] la vie d'un être, à son
[illegible] la phrase habile, ne
[illegible] pour s'élever
[illegible] à certains artistes, et
[illegible] A cela on n'au-
[illegible] de philosophie et d'esthétique
[illegible] et les volontés
[illegible] les irons quérir
[illegible] XIX siècle, dans l'île, des
[illegible] des vieux maîtres.
[illegible], et ce ne sera ni
[illegible] le palais de
[illegible] et sa personne se

[illegible]



J. E. Millais. — Mrs Jopling.



LA MODE DES PORTRAITS TURCS

AU XVIIIe SIÈCLE



La mode à Paris fut, pendant quelques années du XVIIIe siècle, tout à la Turquie. L'ambassade de Mehemet Effendi en 1721, celle de Saïd Effendi en 1742, illustrées par le pinceau de Parrocel ou le crayon de Cochin, les légendaires aventures du comte-pacha[1] Bonneval, le roman de Mlle Aïssé, avaient popularisé, à la cour comme à la ville, les costumes orientaux aux riches broderies, aux couleurs éclatantes. Certains voyageurs, à leur retour en France, s'amusaient, comme La Condamine, à intriguer leurs amis en se présentant chez eux vêtus « en honnête musulman » ; d'autres, poussant plus loin la turcomanie, faisaient faire leur portrait en Turcs. Aved paraît avoir été leur peintre favori. C'est devant lui qu'avait posé l'ambassadeur Saïd Effendi ; le succès obtenu au Salon du Louvre par ce beau tableau[2] valut à son auteur de nombreuses commandes. Il fit ainsi le portrait de la marquise de Sainte-Maure en sultane, dans les jardins du Sérail[3], et ceux de deux membres de la famille d'un ancien ambassadeur à la Porte. Tandis que l'une des filles du marquis de Bonnac se faisait peindre dans ses atours habituels, au milieu d'un décor oriental[4], sa belle-fille

1. Le mot est de Voltaire ; lettre du 20 décembre 1753. Éd. Lequien, t. LIX, p. 316.

2. Le portrait de Saïd Effendi, que le roi avait acheté et avait fait placer dans la salle des gardes, à Choisy, est maintenant au musée de Versailles. Une des études faites par Aved, pour la tête de ce personnage, est conservée dans la collection de M. Charles Cournault.

3. Ce portrait a figuré au Salon de 1743.

4. Portrait de Madeleine-Françoise de Bonnac, marquise de Pleumartin. L'original au château de Pleumartin. Le comte Théodore de Gontaut-Biron en possède une excellente copie.



adoptait franchement le costume turc[1]. Peut-être que la robe brodée qu'avait revêtue, pour la circonstance, la nièce de Bonneval, ou que l'étoffe légère dont elle s'était si gracieusement coiffée, lui avaient été envoyées de Constantinople par son oncle le pacha.



AVED. — CHARLES RICHER DE RODES DE LA MORLIÈRE.

Aved eut un autre modèle; il existe, en effet, chez un des descendants de ce peintre, M. Charles Cournault, de Malzéville, un curieux tableau représentant un personnage en costume oriental, de profil, lisant un papier qu'il tient à la main, la tête couverte d'une étoffe claire, enroulée en forme de turban et retenue au milieu du front par une aigrette de pierreries et de plumes; il est vêtu d'une robe brodée de fleurs, sur laquelle il porte le cafetan fourré que met tout musulman qui se respecte.

On a voulu voir dans le personnage qui, ainsi affublé, a posé devant Aved, un des membres de l'ambassade de Saïd Effendi; mais ses traits rappellent bien peu ceux d'un Oriental, et si de tels visages rasés se rencontrent sur les rives du Bosphore, à la porte des harems, ils n'étaient guère à leur place dans le cortège d'un ambassadeur à Paris. Le modèle d'Aved était un Français, et, pour trouver son nom, il suffit de regarder la gravure que Lépicié a faite du portrait peint

1. Portrait de Marie-Louise Bidé de la Granville, marquise de Bonnac. L'original au château d'Asson. Le marquis de Luppé en a fait faire une copie, conservée au château de Beaurepaire.



Favray. — Madame de Vergennes
(Collection du général marquis de Vergennes).

par La Tour pour Charles Richer de Rodes de la Morlière. N'est-ce pas sous le même costume, mais vue cette fois de face, la même physionomie sensuelle avec toutes ses particularités?

Ce n'était pas un personnage banal que Charles Richer de Rodes de la Morlière. Emmené à Constantinople en 1724 par le vicomte d'Andrezel, en qualité de premier secrétaire, il n'avait passé que quelques années en Turquie; dès 1727, la mort de son chef l'avait obligé à rentrer en France; mais le Bosphore avait eu le temps d'exercer sur lui toutes ses séductions. La Morlière était devenu un Oriental, et c'est bien à lui que l'on aurait pu appliquer le sobriquet de «le Turc», que Tallemant des Réaux avait autrefois donné à l'un des plus grands curieux de l'Orient de son temps.



La Tour. — Charles Richer de Rodes de la Morlière.

Il était fils de ce «chercheur de mines» dont Saint-Simon et Dangeau nous ont raconté les aventures[1]. D'abord traitant pour les vivres de l'armée d'Italie, puis directeur des hôpitaux militaires du Piémont, à la paix de 1696, le sieur de Rodes s'était lancé dans les affaires. On le vit successivement adjudicataire des fermes de Savoie, adjudicataire de la ferme des chapeaux à Paris, propriétaire de forges dans le Limousin. Ayant échoué partout, il essaya du commerce maritime et s'y fit condamner. Il passa alors

1. Sur Rodes, voir la très précieuse notice de M. de Boislisle, dans son édition de Saint-Simon, t. XIV, p. 275.



[illegible] de la Mo[illegible]e. N'est-ce pas [illegible] de face, la même physionomie [illegible]

[illegible] Charles [illegible] de [illegible] de la [illegible] 1723 [illegible] vicomte d'Andrezel [illegible] que quelques années en Tur[illegible] [illegible] 1727, la mort de son chef l'avait obligé à rentrer en France ; mais le Bosphore avait eu le temps d'exercer sur lui toutes ses séductions. La Mo[illegible]e était devenu un Oriental, et c'est bien à lui que l'on aurait pu appliquer le sobriquet de « le Turc », que [illegible] des Réaux avait autrefois donné à l'un des plus grands curieux de l'Orient de son temps.

[illegible] chercheur de [illegible] dont Saint-Simon et [illegible] nous ont conté [illegible] aventures[illegible]. [illegible] France [illegible] [illegible] la paix [illegible] [illegible] successivement [illegible] de la [illegible] des [illegible] dans le [illegible] [illegible]

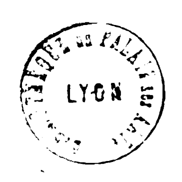


[illegible] M[illegible]

[illegible] le M[illegible] de [illegible] de Saint-Simon [illegible]



Aved. — Saïd Mehemet Pacha,
ambassadeur extraordinaire du Grand-Seigneur en France (1742).
(Musée de Versailles.)



à l'étranger et obtint, en 1706, la ferme des vivres en Aragon. « Mis en besogne par la nécessité », Rodes avait toujours été hanté par l'idée de trouver des mines. Que n'allait pas découvrir dans les Pyrénées l'homme qui avait vu des filons de plomb chez le duc de La Feuillade et une mine d'étain dans la butte Montmartre? Il fit accroire qu'il avait rencontré des mines d'or tellement abondantes, qu'elles pourraient fournir un million par semaine. Tout le monde y crut, et tout le premier, le contrôleur général des finances, Chamillard. « Cinquante-deux millions par an était une belle augmentation de revenus. » Mais ce beau rêve ne dura pas, et Rodes, qui avait dans ses vaines recherches dépensé tout son bien, disparut du monde où il avait eu un instant de célébrité.

Escomptant les millions que devaient rapporter les mines des Pyrénées, son fils avait passé sa jeunesse à Paris « dans les plaisirs ». Les désillusions venues, sa situation devait être singulièrement difficile. Il fut tiré d'embarras lorsque l'ancien intendant du Roussillon et de la Cerdagne, le vicomte d'Andrezel, l'emmena dans son ambassade en Turquie. A son retour en France, il trouva un nouveau protecteur. Le garde des sceaux, Chauvelin, avait été un compagnon de sa jeunesse; il le recueillit dans sa terre de Grosbois et l'y nomma intendant de ses bâtiments et capitaine de ses gardes. C'est là que La Morlière, revêtu de son grand costume de capidgi-kiahyassi ou chef des huissiers du sérail, devait songer au Bosphore, entouré de ses livres favoris, que La Tour a pris soin de placer à côté de lui dans son portrait, *Pétrone, le Cuisinier françois, l'Alcoran*.

Ce portrait turc est comme égaré dans l'œuvre de La Tour, qui ne vit sans doute dans ces accessoires orientaux qu'une fantaisie, dont son pinceau s'amusa un instant. Aved, au contraire, recherchait l'occasion de peindre les costumes du Levant, et, quand le modèle lui manquait, il s'adressait à sa propre famille. Il fit ainsi le portrait de sa fille, mariée au comte de Magnac. Assise sur un divan, les jambes croisées, Mme de Magnac est vêtue à la turque et le chatoiement des étoffes et des broderies de sa robe donne à cette peinture un certain agrément[1].

Que de charmants tableaux eût pu faire Aved, s'il avait été en Orient.

1. Ce portrait, comme celui de La Morlière, se trouve en copie chez M. Charles Cournault de Malzéville. Les tableaux originaux sont conservés par M. Aved de Magnac, au château de Gumont, près Joinville (Haute-Marne).



Plus heureux que lui, Liotard eut la bonne fortune d'accompagner dans un voyage au Levant un généreux amateur, le chevalier Ponsonby. Aussi, dès son retour, les grandes dames anglaises, jalouses d'imiter milady Montagu qui s'était, ainsi que son mari et tous les membres de sa famille, fait peindre en costume turc, lui demandèrent-elles leur portrait. Celui qu'il fit pour la comtesse Marie de Coventry est célèbre [1].

La mode des portraits turcs en France ne paraît pas avoir survécu à Aved. M. de Vergennes et sa femme se firent, il est vrai, peindre par le chevalier Antoine de Favray en costume oriental [2], mais ces portraits furent exécutés à Constantinople même, à un moment où, à Paris, les préoccupations de la mode étaient bien éloignées des choses turques. L'ambassade d'Esseïd Ali Effendi, sous le Directoire, remit pendant quelques semaines, la turcomanie en faveur en France ; ce ne fut plus par les portraits que se manifesta alors l'engouement des Parisiens et des Parisiennes, ce fut par la mode elle-même : robes à l'odalisque, à la sultane, bonnets turcs et chapeaux turbans nous sont montrés dans les estampes du temps [3]. « Le faubourg Saint-Germain fut rempli, comme un jour de marché du faubourg de Péra, de Circassiennes, de Géorgiennes. De la tête aux pieds tout fut turc. »

A. BOPPE

1. Le portrait de la comtesse de Coventry est au musée d'Amsterdam. Il en existe un dessin au crayon au musée du Louvre.

2. Les portraits de l'ambassadeur et de Mme de Vergennes, par Favray, sont conservés chez le général marquis de Vergennes, au château de Boisbriou.

3. Voir dans *Une ambassade turque sous le Directoire*, par Maurice Herbette, le charmant chapitre : Esseïd Ali Effendi roi de Paris. (Paris, 1902.)





LES ARTS DANS LA MAISON DE CONDÉ[1]

(TROISIÈME PARTIE)

LOUIS-JOSEPH, PRINCE DE CONDÉ

III

En 1770, le prince de Condé fit raser le labyrinthe de Desgots dans le parc de Sylvie, et en fit dessiner un nouveau dans le carré de l'Arquebuse (il y est encore). Les avenues furent ornées de colonnes, surmontées d'enfants de marbre qui portaient des inscriptions énigmatiques. Aux angles, les bosquets et salles d'Hercule, de Thétis, de a Guenon, de Zéphire et Flore, ainsi nommés des statues qui y furent placées. Au centre du Labyrinthe, fut construit le Kiosque ou Pavillon chinois, « de forme circulaire et flanqué de quatre petites tours qui font en dehors une saillie semi-circulaire. Il est couronné d'une lanterne dans laquelle on place les musiciens, qu'on entend du dedans sans les apercevoir. L'extérieur de ce pavillon est décoré d'ornements chinois, caractères d'écriture, sonnettes, et de quatre figures d'hommes et femmes jouant des

1. Voir la *Revue :* tome VII, p. 217; tome IX, p. 69 et 133; tome X, p. 123 et 175; tome XI p. 117 et 199, et tome XII, p. 66 et 147.

instruments, placées sur les quatre tours. L'intérieur est meublé et décoré très galamment ; on y voit des femmes chinoises peintes sur bois, qui portent des torchères. Quatre niches pratiquées dans les tours sont occupées par des canapés ; entre ces niches sont des tables de marbre, et, au-dessus, des tableaux et des bas-reliefs représentant les amusements des Chinois. Le plafond représente un ciel où voltigent des oiseaux chinois. Au milieu est un aigle, qui semble tenir en son bec le cordon du lustre, fait de fleurs émaillées. Le meuble est d'une perse fort jolie [1] ». Le sculpteur Bernard reçut 2.410 livres pour « travaux au pavillon du nouveau Labyrinthe » ; le sieur Jeanteau, peintre décorateur, 2.800 « pour ses ouvrages audit pavillon pendant les six premiers mois de 1771 » ; Toussaint, 3.615 pour l'ameublement ; la veuve Stouf, 1.083 « pour les ouvrages de menuiserie faits aux châssis de décoration » ; Delaunois, menuisier en meubles, 1.000. Le pavillon fut inauguré le 11 août 1771 : « Il y eut collation au Kiosque, où les musiciens ont joué dans la lanterne sans être vus, ce qui a surpris la compagnie. L'imagination est de Son Altesse Sérénissime » (*Journal* de Toudouze). Le parc de Sylvie a conservé sa disposition générale ; mais le Kiosque, les statues et les portiques ont disparu, et les bosquets sont devenus futaie. Seul le Labyrinthe a été de nos jours l'objet de soins spéciaux ; M. le duc d'Aumale le fit raser et replanter il y a une quinzaine d'années.

En 1771 aussi, fut créé « le délicieux champêtre » de la tête du grand Canal, qui fut inauguré le 29 août. Dans le parc de la Cabotière, le Jeu d'oie fut supprimé, et l'allée du Quinconce prolongée jusqu'aux salles du Sphinx. Mais la création la plus originale fut celle du Jardin anglais et du Hameau.

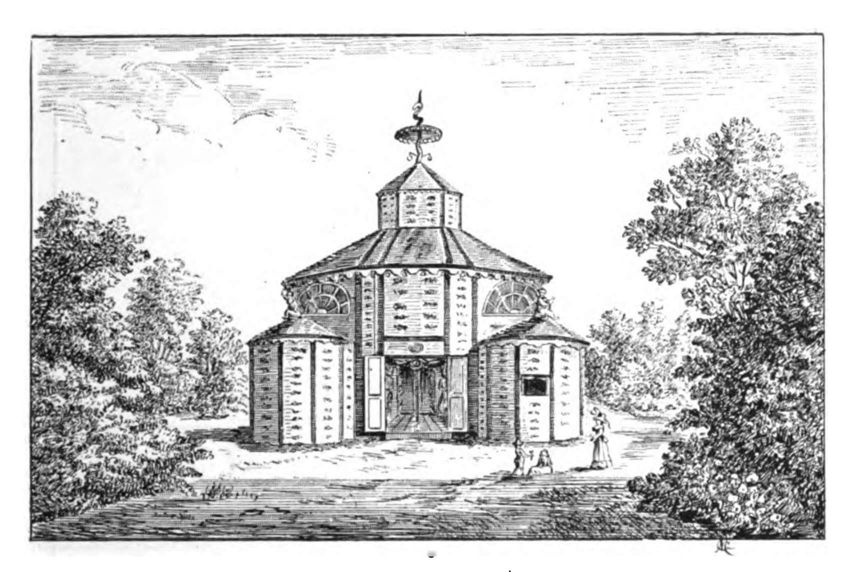
C'est à l'automne de 1772, un jour que le prince de Condé se promenait avec son architecte Leroy dans la vaste prairie, dite prairie de Candie, qui s'étendait entre le canal des Morfondus [2] et le grand Canal, que l'idée lui vint de transformer une partie de cette prairie pour apporter un pendant aux îles d'Amour et du Bois-Vert et donner un aspect similaire aux deux côtés du grand Parterre. La création du Jardin anglais fut aussitôt résolue. Les travaux, activement poussés pendant l'hiver, étaient terminés au printemps de 1773. Le 19 mai, après midi, le prince dirigea la promenade de ce côté ; sa famille et sa cour n'étaient pas dans le secret ou feignirent de n'y pas être ; aussi on juge de la surprise de tous : « De Sylvie et du Kiosque, on a été à la promenade du Rocher ; Leurs Altesses Sérénissimes et Madame la Duchesse, ainsi que la compagnie, ont été dans les pirogues et ont fait le tour des canaux » (Toudouze). Ce fut le plaisir de l'été. Le 12 juin 1773, « Mgr le duc de Chartres a été à la nouvelle promenade et a été dans les pirogues, ensuite s'est mis dans l'eau depuis l'Antre jusqu'au Rocher, où il avait de l'eau jusqu'à la ceinture ». Le lendemain, « la compagnie a été à la nouvelle promenade et dans les pirogues et s'est aussi promenée dans l'eau.... Leurs Altesses Sérénissimes et compagnie se sont mis dans l'eau et y ont dansé » (Toudouze). Écoutons un auteur contemporain : « La variété préside ici, et l'art, qui a tout fait, se

1. Dulaure, *Nouvelle description des environs de Paris*. 1786. — *Promenades ou itinéraire des jardins de Chantilly*. Paris, 1791.

2. Le canal des Morfondus ou des Brochets fait pendant, sur la face sud du Hameau, au canal et à la cascade des Truites ; il se coude à angle droit sur le canal des Brochetons, qui rejoint le grand Canal par le pont des Vaches.



cache si bien sous les traits de la nature qu'on le prendrait pour elle-même. Des ruisseaux serpentent parmi des bosquets, parmi des gazons. Un torrent tombe en nappe ; près de là s'élève une grotte feinte (l'Antre), couverte de verdure, dont les piliers naissent du milieu de l'eau et dont la rustique majesté imprime un sentiment d'admiration et d'effroi. Ailleurs, les eaux forment une anse couverte de pirogues (le port des Pirogues), sorte de gondoles où trois personnes peuvent tenir. Leurs différentes couleurs, leurs mâts, leurs banderoles flottantes, font un spectacle aussi varié qu'agréable. Plus loin, de petits berceaux de chèvrefeuille forment ce qu'on nomme la Guinguette, où se trouvent des tables et des sièges ; un grand berceau percé d'arcades

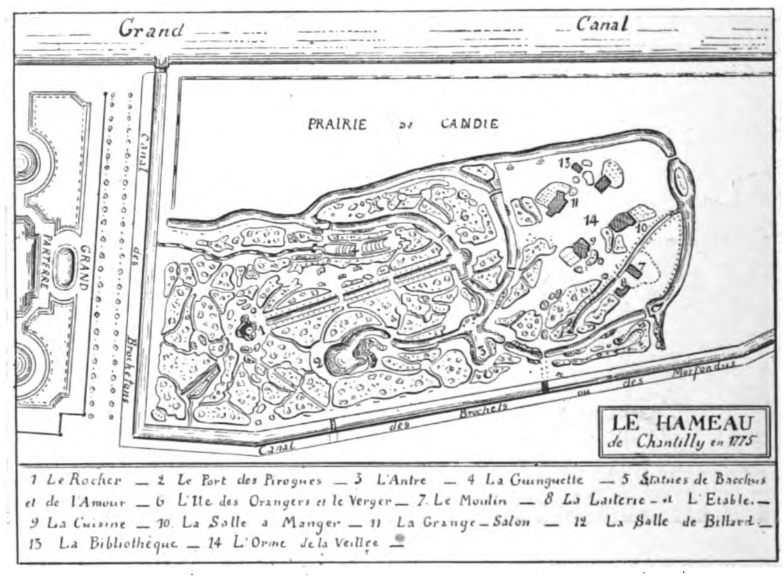


LE KIOSQUE CHINOIS DANS LE LABYRINTHE DE SYLVIE
(D'après la gravure de Mérigot).

s'élève entre deux canaux, bordé d'un gazon fleuri. On y a planté la statue de *Bacchus* tenant une coupe à la main, et celle de l'*Amour* brisant son arc. Sur un monticule ombragé, paraît un Rocher d'où l'eau suinte de toutes parts. On y arrive par un joli canal. Des percées habilement ménagées découvrent la grande Cascade à la tête du grand Canal. » Des orangers ornèrent l'île parallèle à la prairie ; un verger montrait plus loin les arbres fruitiers les plus variés.

En 1774, on construisit le Hameau ; il fut inauguré pendant le court séjour que le prince de Condé fit à Chantilly, à l'occasion des fêtes de Pâques, au mois d'avril 1775 : « Le 16, jour de Pâques, Son Altesse Sérénissime a conduit Mgr le Duc (de Bourbon) et la compagnie au Hameau, pour leur en faire voir les appartements, bien décorés, sous des couvertures de chaume » (Toudouze). On y revint le 19 et le 20, et on y déjeuna le 21. La duchesse de Bourbon, qui n'était pas du voyage, vit le Hameau pour la première fois pendant le séjour d'été, le 16 juillet 1775 ; et ce fut dès lors un lieu de

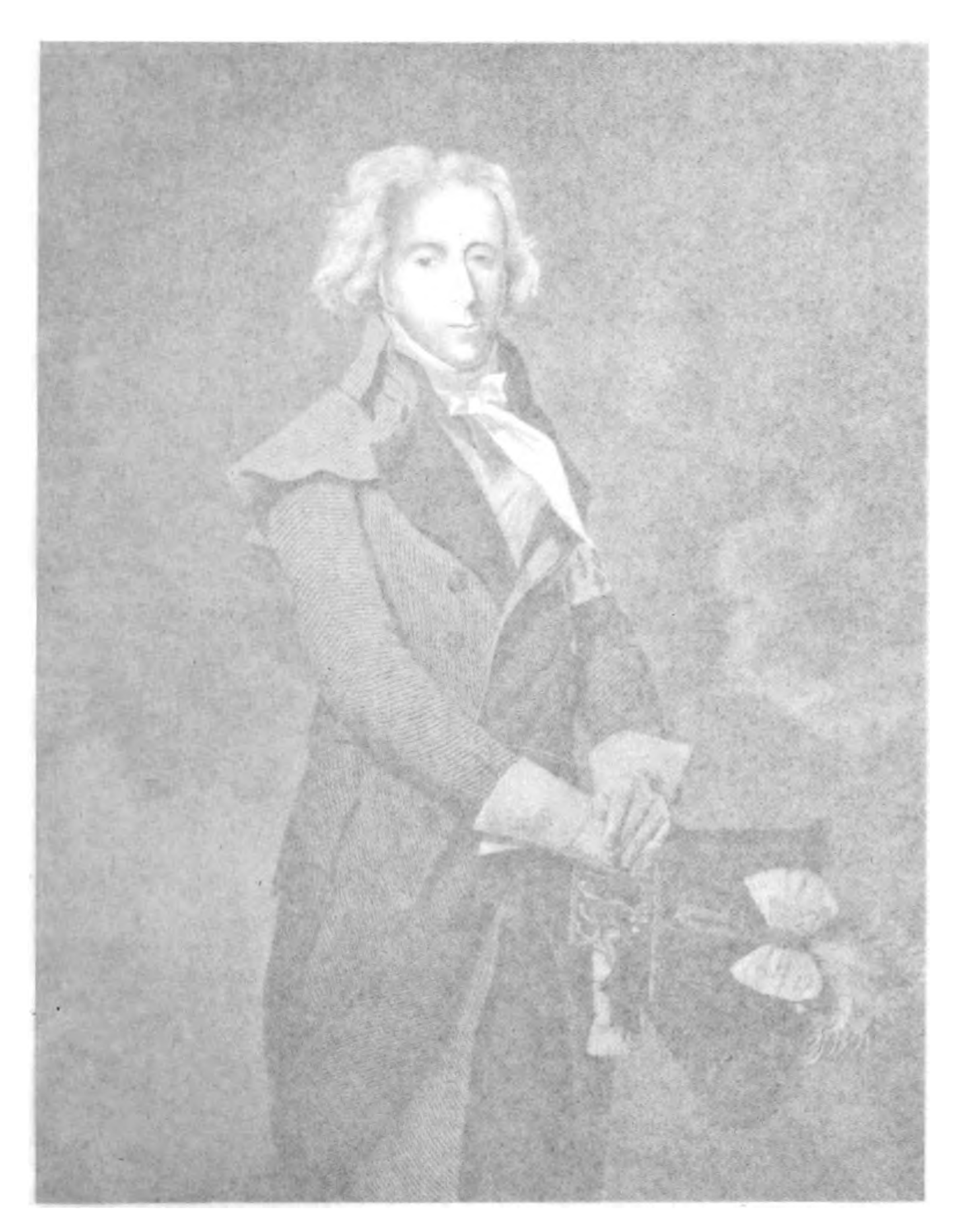
prédilection. Après les longues et chaudes journées d'été, on soupait au Hameau : les bosquets s'éclairaient de mille feux qui se reflétaient dans les eaux ; on se promenait dans les pirogues aux sons d'une douce musique ; puis on dansait, on jouait, et c'est avec regret qu'on regagnait le château quand s'annonçait l'aurore. « Sept maisons détachées, disposées sans ordre, couvertes de chaume, s'élèvent au milieu d'un gazon toujours vert ; là est l'orme antique, ici un puits ; plus loin, une palissade enveloppe un jardin planté de légumes et d'arbres fruitiers. Un moulin, dont le ruisseau fait tourner la roue ; en face, une étable, une laiterie. Une maison est consacrée à la cuisine, une autre à la salle à manger, dont la décoration fait une sorte de rendez-vous

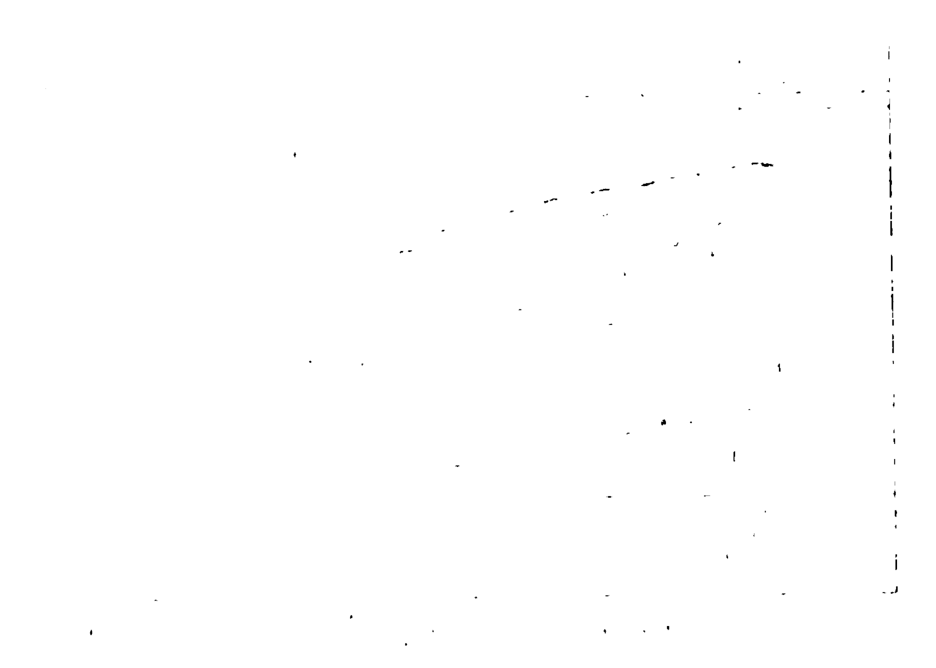


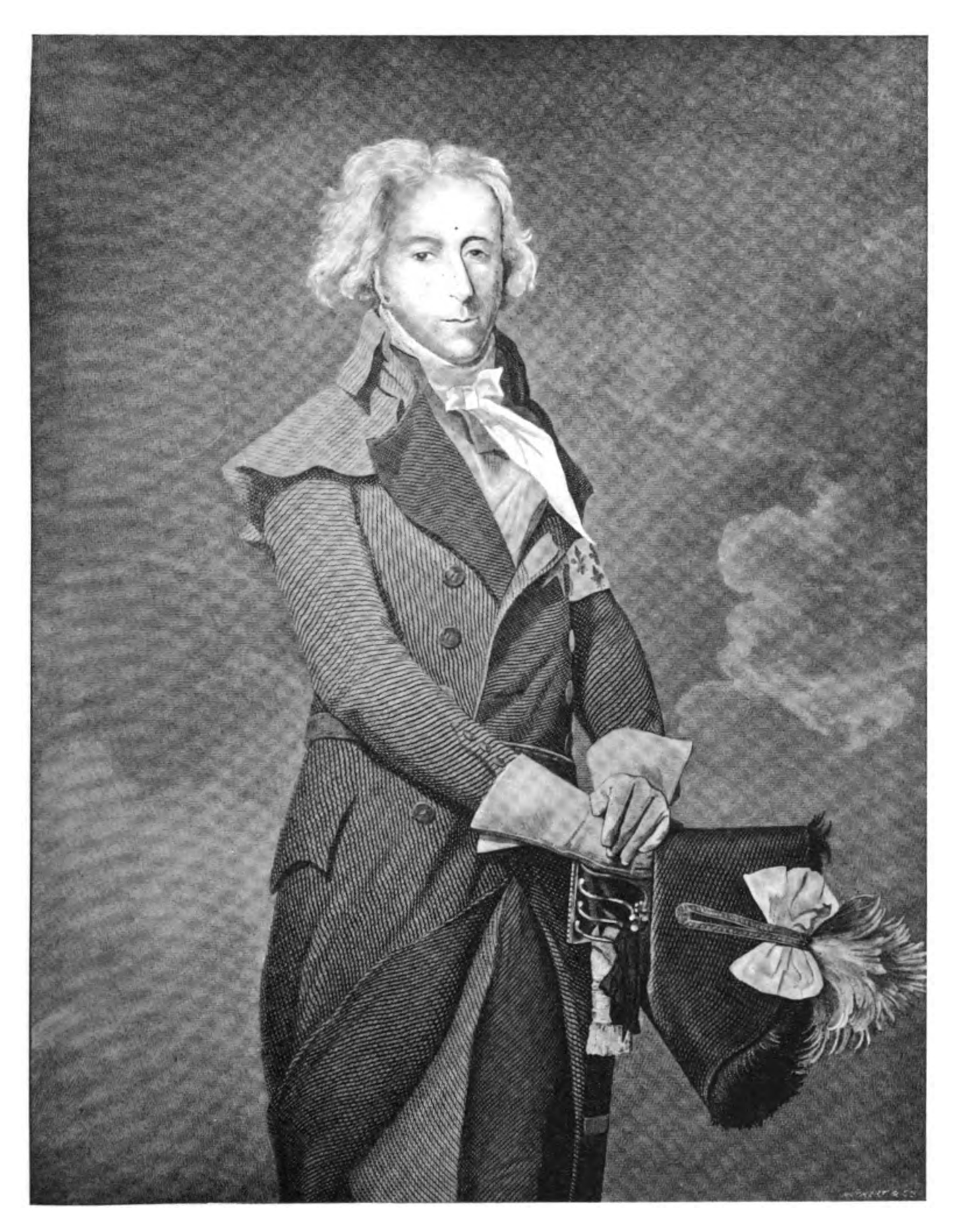
Le Hameau de Chantilly en 1775.

de chasse : on croit être au milieu d'un bois touffu ; les sièges imitent des troncs d'arbres, des canapés de verdure et des groupes de fleurs naissent en pleine terre : quelques ouvertures ménagées çà et là entre les branches d'arbres laissent pénétrer la lumière. Une autre chaumière sert de salle de billard, une autre de cabinet des livres (celle-ci a disparu). La Grange offre, dans son intérieur, un vaste et superbe salon, décoré de pilastres corinthiens accouplés, dont la frise est enrichie de guirlandes ; le plafond représente un ciel serein, où voltigent des amours. Les glaces sont grandes. Toutes les draperies et l'ameublement sont en taffetas couleur de rose, garni en argent. Deux cabinets accompagnent ce salon magnifique [1]. »

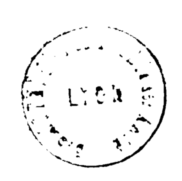
1. Dulaure, *Nouvelle description des environs de Paris*. 1786. — Mérigot a dessiné et gravé les principaux points du Hameau et du Jardin anglais (*Promenades ou itinéraire des jardins de Chantilly* 1791) ; on les voit aussi sur les cartons du jeu de cavagnole conservé au musée Condé. Voy. encore *Description des eaux de Chantilly et du Hameau*, par Le Camus de Mézières (Paris, 1783).







DANLOUX. — LE DUC DE BOURBON EN 1801


LYON

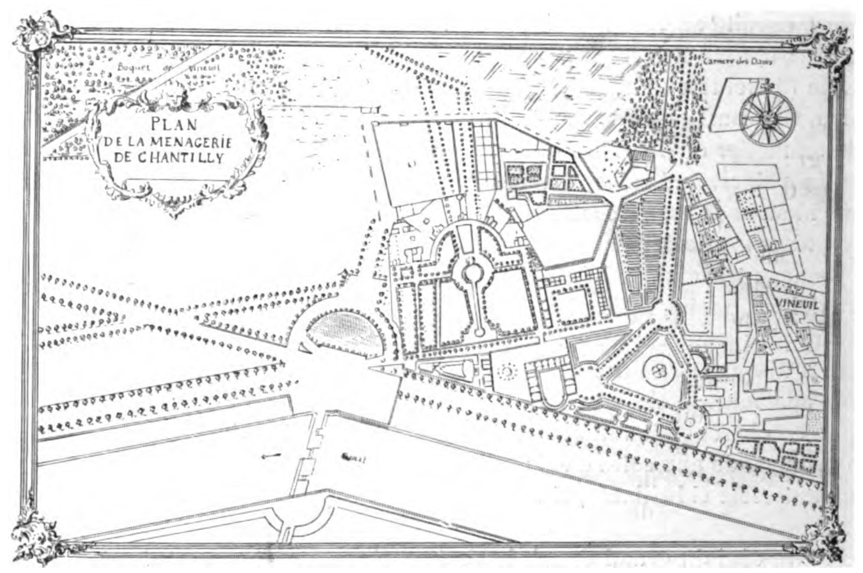
Quand la princesse Louise, au sortir du couvent de Panthémont, vint pour la première fois à Chantilly, le prince de Condé donna des fêtes en son honneur. La troisième journée (3 juin 1777) fut consacrée au Hameau, et Toudouze n'a pas manqué d'en noter brièvement les épisodes : « Son Altesse Sérénissime a conduit Mademoiselle au Hameau pour y voir la fête préparée pour elle. Leurs Altesses Sérénissimes et compagnie ont commencé par le Rocher, où était M. de La Touraille, en peintre, qui a complimenté Son Altesse Sérénissime ; de là au port des Pirogues, où étaient des bergers, qui ont chanté ; ensuite à l'Antre, où M. Laujon habillé en femme, a fait son rôle en chansons [1]. Ensuite, la marche a continué par la Guinguette, où étaient des bergers chantant avec M. d'Auteuil ; de là au Moulin, où étaient aussi des bergers qui ont chanté avec M. Laujon ; de là à la Salle à manger, où était Durac, qui a chanté un air de chasse ; ensuite au Billard, où était M. de Gouvernay en maître d'école, M. Laujon en sœur grise, avec des écoliers qui ont chanté vêpres ; de là à la Bibliothèque, où était M. de Châtelux en philosophe ; puis au Salon, et ensuite sur la place de la Veillée, où Madame la Duchesse (de Bourbon) a présenté un petit enfant, et les dames ont travaillé au métier de dentelles et tricoté ; les bergers et bergères ont dansé sur la place. » La princesse Louise, dans tout l'éclat de sa jeunesse et de sa beauté, était alors la « blanche déesse à face ronde » célébrée par un des poètes de Chantilly, telle que la représente une délicieuse miniature conservée au musée Condé.

Le Hameau traversa la Révolution sans trop de dommage ; les chaumières sont toujours debout, moins brillantes sans doute, surtout à l'intérieur. Le Jardin anglais a beaucoup plus souffert ; on reconnaît encore le Rocher, le Port des pirogues ; mais le Verger a disparu ; l'île des Orangers est dénudée ; l'Antre s'est depuis longtemps effondré, encombrant de ses débris le ruisseau qu'il couvrait ; quant à la Guinguette, on en chercherait vainement la place. Ce coin qui devient sauvage est délicieux pour la promenade aux soirs d'été ; mais ce n'est pas sans mélancolie qu'on parcourt ces lieux autrefois si brillants, si animés, et si brusquement tombés dans le silence et le deuil.

De l'autre côté du grand Canal, le Vertugadin était entouré des bustes des douze Césars. Au centre, là même où se dresse aujourd'hui le groupe de pierre montrant Hercule et ses travaux, s'élevait une statue en marbre de Diane chasseresse, accompagnée, de chaque côté, d'une bacchante en gaine ; plus bas, deux statues de Vénus. Un peu plus loin, se développaient les vastes bâtiments de la Ménagerie, créée par le Grand Condé, terminée par son fils, considérablement agrandie par le duc de Bourbon : « C'est le duc de Bourbon qui a fait l'acquisition de la fontaine qui porte de l'eau à Narcisse et à la laiterie de la Ménagerie, et qui a fait les cours où sont les lions, les tigres, les aurochs et les mouflons » (*Manuscrit anonyme de Chantilly*). Le bassin de Narcisse prenait son nom d'une figure de Narcisse placée au milieu et se mirant dans l'eau. La fontaine existe toujours, et le nom a été conservé à la maison voisine. Le prince Louis-Joseph enrichit la Ménagerie et en augmenta les embellissements ; le 19 décembre 1769, « S. A. S. a été voir avant souper un modèle d'appartement pour le nouveau bâtiment qui était préparé à la Ménagerie » (*Journal* de Toudouze). En venant du château, on passait devant le Vertugadin et on descendait de chaloupe sur la rive

1. Auteur dramatique et secrétaire du duc de Bourbon.

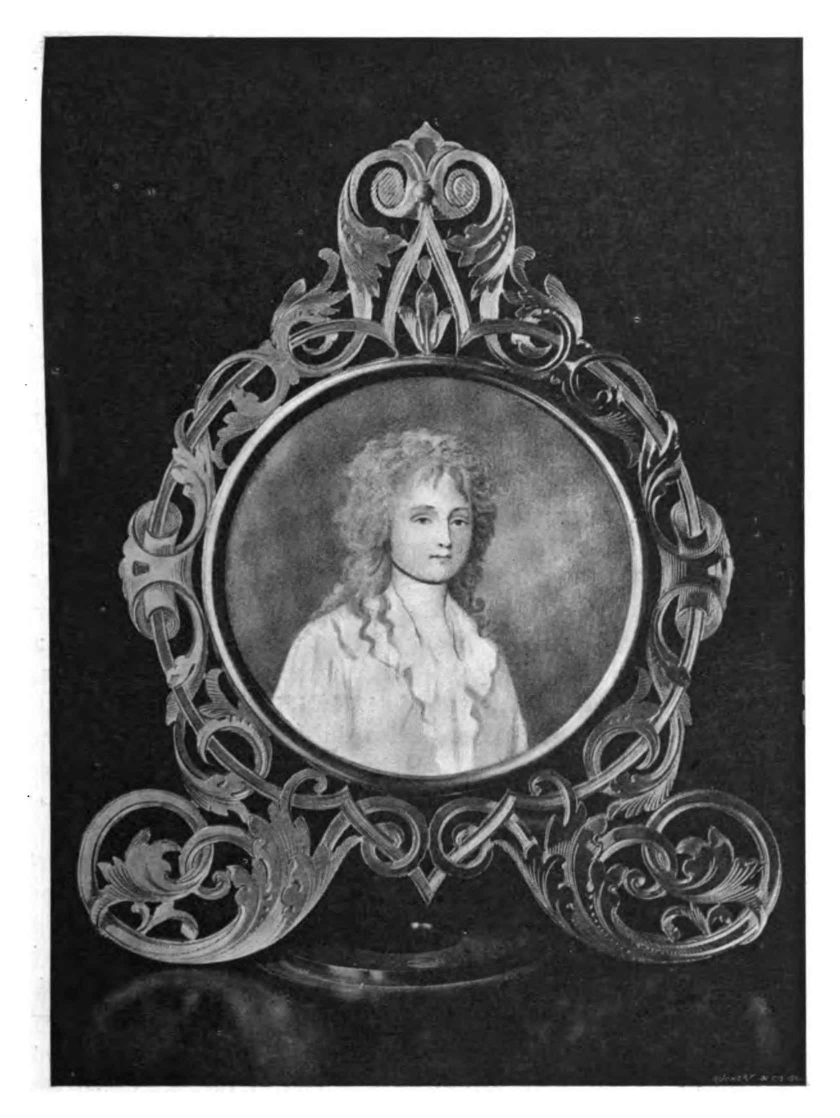
droite du grand Canal. On entrait d'abord dans la Laiterie, « pavillon composé de trois pièces; la première, ornée de tableaux caractéristiques, sert d'entrée; la seconde, étroite, présente au milieu un long bassin en marbre, d'où il sort un bouillon d'un pied de circonférence, fourni par une source qui fait jouer huit bouillons dans un bassin renfoncé et entouré de beaux marbres. De là, on arrive au salon. C'est une pièce carrée, surmontée d'une coupole éclairée par quatre fenêtres ; les murs, jusqu'à une certaine hauteur, sont revêtus en marbre blanc ; le pavé est de marbre de diverses couleurs. Au milieu est une table ronde, en marbre rouge, soutenue par quatre consoles en marbre blanc ; elle est couverte de vases de porcelaine et de bassins propres à battre le beurre. Tout autour et à hauteur d'appui, règne un buffet de brèche



Plan de la Ménagerie de Chantilly.

violette, chargé de jattes et de vases en faïence et en porcelaine de Chantilly à décors bleus. Aux quatre angles du salon sont quatre têtes de bélier, d'un beau travail, qui jettent de l'eau dans une coquille en marbre blanc, d'où elle se répand sur le buffet, creusé en forme de rigole, qui règne autour de la salle » (Dulaure). La Ménagerie se composait de plusieurs vastes cours entourées de bâtiments ou de loges, chaque loge précédée d'une petite cour : cours des castors, des pigeons, des paons, des coqs, des poules, des cygnes, des faisans de la Chine, sans parler des fauves, lions, tigres, ours, loups, rennes, etc. Chaque cour était ornée d'un bassin d'eau et d'un groupe d'animaux représentant un sujet tiré des fables de La Fontaine. Dans la cour des paons, par exemple, le bassin carré était orné aux angles de quatre paons qui lançaient de l'eau contre un geai, perché au milieu sur une rocaille. Plus haut, se trouvait la Vacherie ; sur la gauche, dominant la demi-lune qui fait suite au pont du grand Canal, se dressait une statue de Neptune. La Révolution a passé par là ; de tout ce que nous

venons de décrire, il ne reste que la Vacherie (aujourd'hui ferme de la Ménagerie), la fontaine Narcisse, et quelques vestiges dans une propriété particulière.



La princesse Louise de Condé
(Miniature).

La sécheresse des mentions données par les registres des comptes ne permet pas de préciser toujours la part qui revient à chaque artiste dans les travaux de Chantilly, tant ceux du parc que ceux du château. Pour la période de 1760 à 1775, citons les

sculpteurs Cousinet, Nicolas Adam, Gilles Martin, Aubert. Après 1780, le sculpteur ordinaire de Chantilly fut Landragin, dit La Fortune, élève de l'école de l'Académie de 1768 à 1779 (le prince de Condé lui servait alors une pension de 600 livres) ; en 1780, il exécute « une figure de marbre » pour le parc ; puis nous le voyons travailler aux « figures des parterres » ; son nom paraît pour la dernière fois dans un paiement de 1020 livres « pour travaux à l'hôtel de la Capitainerie en 1788 et 1789 » (l'hôtel de la Capitainerie était la maison voisine et à droite de l'hôtel de Beauvais ou des Juridictions). La part des peintres n'est pas mieux précisée ; il est probable que la décoration du Hameau et du Pavillon romain était l'œuvre de Lemaire et de Cardin : mais la mention des comptes qui les concerne peut s'appliquer à d'autres travaux, car, vers cette époque, on travaillait aussi dans le château; le consciencieux Toudouze en témoigne : « Le 29 mai 1777, LL. AA. SS. et compagnie ont habité le nouveau salon, qui est de toute beauté. » Je relève alors les noms du peintre Restout, du ciseleur Philippe Caffieri, des ébénistes Leleu, Reizell, Héricourt, Roussel, de l'agrémeniste Fizelier, de Millet, doreur sur métaux, de Pirotte, lustrier. Il s'agit de la transformation du grand appartement du rez-de-chaussée dans le grand château, et de l'ameublement de l'appartement de la princesse Louise ; l'élévation des sommes payées permet de juger de l'importance des travaux : au menuisier Lecomte, 25.500 livres en 1776, autant en 1777 ; aux serruriers Aubry et Toupet, 14.533 livres en 1776, 16.553 livres en 1777 ; au sculpteur Bernard, 5.244 livres pour 1776 ; au marbrier Lefranc, 7.973 livres ; un mobilier neuf de 6.000 livres en 1776 ; des toiles peintes, achetées au s[r] Combemale, entrepreneur de la manufacture de Coye, 10.000 livres ; des meubles fournis par Jacquemart ; un meuble complet de perse des Indes, vendu par Isaac Berr, marchand à Nancy, et payé 3.240 livres. Le sculpteur Boiston parait avoir joué le principal rôle dans la décoration du nouvel appartement ; de 1776 à 1778, il reçut plus de 50.000 livres. Enfin, nous retrouvons ici le peintre ordinaire du prince de Condé, Jean-François Perdrix, qui ne faisait pas seulement des chasses, mais exécutait aussi des « ouvrages en meubles et décors » ; il était encore chargé du « nettoyage des tableaux » ; de 1776 à 1779, il reçut près de 40.000 livres.

La réfection du grand appartement fut continuée en 1785 dans la partie où se trouvait la salle à manger. Un incendie qui se produisit en 1787, occasionnant de sérieux dégâts, compliqua la besogne et augmenta la dépense. Le sculpteur Mézières reçoit 23.324 livres en 1785 et 1786, puis 13.586 livres « pour ouvrages à la salle à manger en 1787 », et enfin 16.404 livres en 1788. La menuiserie de la salle avait été faite en 1786 par Reinaud (7.885 livres). Nommons encore : Lamarre, peintre, pour ouvrages en meubles de 1786 à 1789, 19.460 livres ; Perdrix, 6.928 livres en 1785 et 1786 ; Guillet, peintre décorateur, 1.018 livres « pour ouvrages en 1787 » ; Lange et Bertrand, « pour deux figures de marbre fournies à Chantilly en 1787 », 4.175 livres. En 1788, furent employés les peintres Restout, Paillier, Van Pol, Gérard van Spaendonck, le sculpteur Jacques-Philippe Le Sueur, et, en 1789, le peintre Étienne-Charles Leguay. Une mention spéciale doit être donnée au sculpteur Louis-Pierre Deseine, qui reçoit en 1789 le titre de « sculpteur du prince de Condé », titre qu'il sera fier de reprendre en 1815 pour le conserver jusqu'à sa mort (11 octobre 1822). Deseine était né en 1749 ; élève de Pajou à l'école de l'Académie, il obtint le second prix de sculpture en 1778, et

le premier l'année suivante. Agréé par l'Académie le 25 juin 1786, il tarda à exécuter le morceau qui lui avait été ordonné, *Scævola mettant la main dans le brasier*, et ne fut reçu que le 26 mars 7191. Il exposa au Salon de 1789 les esquisses en terre cuite de Bacchus et d'Hébé, qu'il était chargé d'exécuter en marbre pour la salle à manger de Chantilly. Le 18 juillet 1789, le trésorier du prince de Condé paie « au s[r] Deseine, sculpteur, pour ouvrages à Chantilly en 1788 et 1789, 19.454 livres ». Les statues de Bacchus et d'Hébé traversèrent heureusement la tourmente révolutionnaire; elles décorent aujourd'hui les parterres de Chantilly.



Le Grand Condé a Fribourg
(Bronze de Dardel).

Une description rapide[1] du grand appartement permettra de se rendre compte des travaux exécutés de 1775 à 1779 (salle de billard, salon, etc.), puis de 1785 à 1789 (salle à manger, salle des buffets, etc.), sous la direction de l'architecte Leroy. Il est d'ailleurs intéressant de dépeindre l'état des lieux à la veille de la Révolution. De la cour du grand château, on accède par un escalier de six marches à un vestibule décoré de têtes antiques en marbre blanc. On traverse l'*Antichambre de la livrée* pour entrer dans la *Salle des buffets*, éclairée par deux grandes croisées. En face des fenêtres, sous une arcade, une colonne de granit porte un vase d'albâtre orné d'attributs de chasse; sur le socle de cette colonne est appuyé un cerf qui jette de l'eau dans un bassin de granit; le cerf est accompagné de deux chiens en action de chasse. La *Salle à manger*, éclairée par quatre grandes croisées, offre une décoration en stuc dont les panneaux sont peints en marbre jaune de Sienne; la corniche est en marbre blanc. La frise présente, sur un fond jaune, des guirlandes

1. Cette description peut se faire, grâce aux manuscrits de Chantilly et au *Voyage pittoresque de la France (Isle-de-France, Valois, Senlis)*. Paris, 1789, in-fol.

de fruits soutenues par des têtes antiques. Le plafond est de Bernard Restout. Les murs sont ornés de six camées, sujets antiques, par Le Sueur. Au fond de la salle, devant deux glaces cintrées d'une hauteur de quatre mètres, se dressent le *Bacchus* et l'*Hébé* de Deseine; leurs attributs sont sculptés au-dessus des glaces. Les dessus de porte représentent des faunes et des enfants qui jouent de divers instruments. Le pavage est en carreaux de marbre blanc et blanc veiné, dans un encadrement de marbre vert. L'*Antichambre des valets de chambre* est ornée de deux des tableaux de chasse de Perdrix; la *Salle de billard*, de ceux de Loutherbourg, Le Paon et Dubois; sur des gaînes de marbre, les bustes d'un prince et d'une princesse nègres, la tête en marbre noir, les turbans et panaches en marbre blanc. La salle de billard communique avec le *Salon* par une grande arcade, ornée d'une riche sculpture enguirlandée de fleurs et de branches de chêne. Ce salon contient une collection de beaux vases en porcelaine du Japon; les panneaux des portes sont couverts de sujets sculptés; le plafond et les angles sont ornés de trophées de guerre, le tout peint en blanc. Près de là, dans une tour, le *Cabinet de trictrac*, où l'on voit : la statuette en bronze du Grand Condé à Fribourg, par Dardel; deux anciennes vues de Chantilly à la gouache; les deux tableaux de De Cort représentant Chantilly; deux gouaches montrant l'éruption du Vésuve le jour et la nuit; un tableau, qui a pour sujet : *Pompée en ambassade chez Gentius, roi des Esclavons*. Après un cabinet où sont placées les deux vues de Chantilly par Marolles, on entre dans la *Salle de musique*, de forme ovale, ornée de sculptures qui représentent des instruments de musique, et d'un pavage en mosaïque de marbres de différentes couleurs.

Au rez-de-chaussée se trouve aussi le *Petit Appartement* (celui de la princesse Louise). Après avoir traversé les antichambres, dont la seconde est décorée de deux vues du Palais Bourbon par Renard, l'une à la gouache, l'autre à l'encre de Chine, on entre dans la chambre à coucher, remarquable par l'élégance de son ameublement et par la beauté du plafond, qui représente un ciel où planent des oiseaux.

Au premier étage, auquel on accédait par le grand escalier d'honneur, le prince de Condé n'ajouta que fort peu à la décoration des appartements du roi et de la reine, créés et ornés par le duc de Bourbon de 1720 à 1725. Dans l'appartement du roi, la *Salle des gardes* contient un grand nombre de tableaux de chasses parmi lesquels ceux de François Desportes et d'Oudry; les deux cheminées supportent les portraits du Grand Condé et de son fils. La *Salle à manger* est décorée d'arabesques sur fond vert; sur la cheminée, un portrait équestre de Louis XV à l'âge de seize ans, par Nattier; les dessus de porte offrent des sujets tirés de la fable. Dans l'*Antichambre*, ornée de tapisseries, on trouve : un portrait de Louis XV en pied, à l'âge de huit ans; un tableau allégorique, où une princesse de Condé est représentée en Diane, recevant les flèches de l'Amour; des figures des Saisons; en dessus de porte, les portraits du duc et de la duchesse du Maine, et des sœurs de celle-ci, Mlle d'Enghien et Mlle de Condé. La *Chambre à coucher* et la *Chambre du conseil* sont suivies du *Cabinet des glaces*, tout doré, et dont le plafond, peint en arabesques, reproduit les différentes espèces de chasses. L'*Oratoire* est composé de deux pièces : dans la première, à lambris dorés, les panneaux sont couverts de peintures consacrées aux allégories des Arts; dans la seconde, aussi riche en dorures, un renfoncement contient un autel qui sup-

porte un beau reliquaire. Le *Salon* ou *Galerie du roi* est orné de portraits, de bronzes, de porcelaines ; sur des gaines, les bustes en marbre de Condé, de Turenne, du connétable de Montmorency, du chancelier de L'Hôpital ; sur la cheminée, un tableau dont le sujet est Vénus qui commande des armes à Vulcain. Cette galerie renferme aussi deux superbes armoires en cabinet, composée chacune d'un corps en enfoncement et de deux ailes avancées, le tout couronné par un dôme qui supporte une Renommée de bois doré ; deux colonnes de jaspe encadrent chaque partie d'armoire. Les panneaux, formés par une mosaïque de pierres de rapport, agate et autres, représentent des



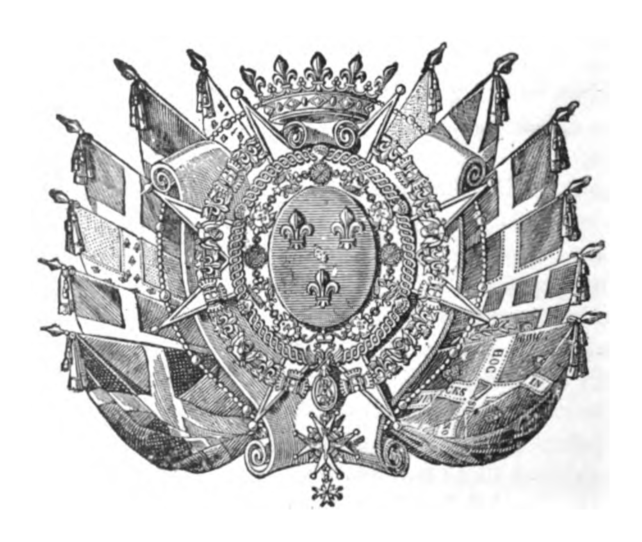
LE DUC D'ENGHIEN ET LA PRINCESSE CHARLOTTE DE ROHAN
(Miniatures).

sujets tirés des songes drôlatiques de Pantagruel. Le reste est en marqueterie, écaille et cuivre doré. Après le *Cabinet de trictrac*, placé dans une tour, vient l'*Appartement de la reine,* en retour sur le jardin de la Volière. Dans l'antichambre, un portrait de Marie Leczinska par Nattier ; au-dessus des portes, des sujets pris dans les fables de La Fontaine. Dans la chambre à coucher, les bustes de Louis XIV, de Louis XV, de Stanislas Leczinski et de sa femme. Les dessus de porte du cabinet de toilette représentent aussi des sujets tirés des fables de La Fontaine.

Terminons la description de Chantilly par le *Grand appartement du petit château*. Dans l'*Antichambre*, deux des grands tableaux de chasse de Perdrix, le plan général de Chantilly, et les chiens de Desportes. Dans la *Chambre*, le portrait du comte de Clermont par Drouais, et celui de Mlle de Clermont aux eaux minérales de Chantilly, placés de chaque côté du lit ; les portraits en pied du duc et de la duchesse de Bour-

bon et de la princesse Louise, peints au pastel par Bernard Lenoir ; la statuette de Turenne, bronze de Dardel. Dans le *Grand cabinet*, quatre gouaches de Pérignon, deux vues de Constantinople gouachées par Leprince, une statuette de Louis XIV en argent, et le buste en cire d'Henri IV (une des pièces les plus curieuses du musée Condé). Du *Cabinet des Singes*, on entre dans la *Petite Chambre*, ornée de gouaches de Pérignon, de Fragonard, de Van der Ulft. A côté, le *Cabinet des bains*, à compartiments de panneaux d'albâtre. Au-dessus, le petit *Cabinet de curiosités ;* sujets sculptés en bois, en ivoire, en argent ciselé, en écaille travaillée au tour, en porcelaine, en stalactite ; pierres et glaces gravées ; objets faits de coquillages, de perles, de bois de rapport, de pierres précieuses, de plumes, de plantes marines, etc. Au bout de la *Galerie des batailles*, le grand *Cabinet de physique*, renfermant un globe céleste, un globe terrestre, des instruments de physique, et surtout le beau meuble minéralogique fabriqué à Stockholm par George Haupt, et donné en 1774 au prince de Condé par le roi de Suède Gustave III ; la collection de médailles du prince était classée dans les tiroirs de ce meuble. Dans les pièces en retour sur la façade du petit château, avaient été rangés, dans un ordre admirable, les trente mille articles du *Cabinet d'histoire naturelle*, un des plus célèbres de l'Europe. Cette précieuse collection, formée par le duc de Bourbon et sans cesse augmentée, fut considérablement enrichie en 1786 par l'acquisition du cabinet du savant Valmont de Bomare, qui avait déjà la direction du cabinet du prince de Condé et qui la conserva jusqu'à la dispersion des collections de Chantilly. Car nous sommes en 1789, et la ruine est proche. Saluons avec émotion cet admirable assemblage de richesses de tout genre accumulées par les Montmorency et les Condé ; l'inepte vandalisme des révolutions n'aura besoin que de trois années pour détruire de fond en comble l'œuvre de trois siècles.

GUSTAVE MACON



BIBLIOGRAPHIE

Comptes des Bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV, publiés par Jules Guiffrey. T. V. — Paris, Imprimerie nationale, 1901, in-4°.

Ce volume est le dernier de la série : il comprend les comptes des années 1706 à 1715, soit le détail de 23 millions de dépenses, ce qui porte à 198.957.000 livres le total des dépenses faites, de 1664 à 1715, pour les Bâtiments du roi, ainsi que l'indique un tableau récapitulatif placé à la fin de ce volume.

M. Guiffrey, qui avait assumé la lourde tâche de mettre au jour ces documents considérables, que son érudition a enrichis de toutes les annotations et de toutes les tables nécessaires, ne considère pas le travail comme parachevé : il se propose « de faire un retour sur les divers chapitres des Bâtiments, de rechercher l'importance des travaux effectués dans chaque palais, d'exposer les détails précis et nouveaux fournis par nos documents à l'histoire de l'art et des maisons royales », autrement dit — et c'est pourquoi il faut souhaiter que ce volume nous soit prochainement donné — de tirer de cette masse énorme de textes les renseignements généraux qu'ils comportent et que leur éditeur est seul en mesure de mettre en valeur.

En attendant ces commentaires, les comptes n'en demeurent pas moins une mine extrêmement féconde de renseignements, tant sur les « maisons royales » — à la tête desquelles Versailles vient en première place — que sur les manufactures royales, les lettres, les sciences et les arts, et, à ce titre, ils forment, à leur façon, un corollaire très spécial du règne de Louis XIV.

Les Grands artistes. — Paris, Laurens, in-8°.

Les trois premiers volumes de cette collection viennent d'être mis en vente : *Raphaël, Albert Dürer* et *Watteau*, et c'est assez pour pouvoir juger des idées de l'éditeur et de la façon dont il les a réalisées.

On a eu l'heureuse conception d'une suite de monographies de vulgarisation bien entendue, c'est-à-dire non point bâclées à coups de dictionnaires, par des compilateurs quelconques, mais écrites, avec tout leur talent et tout leur savoir, par des critiques éminents : des trois livres que nous venons de citer, le premier et le troisième sont dus à nos collaborateurs, MM. E. Müntz et G. Séailles, et le second à notre distingué confrère de la *Gazette des Beaux-Arts*, M. A. Marguillier. Pour le texte, on le voit, rien n'a été négligé, et chacune des trois biographies contient vraiment quelque chose, quelque chose de précis et de bien dit.

Mais il fallait illustrer et, on doit bien l'avouer, l'emploi de l'affreux papier « couché » n'a pu empêcher les similigravures médiocres d'être médiocres, certaines même de demeurer des horreurs ! De semblables reproductions ne sauraient en aucune

façon soutenir un texte; elles le desserviraient bien plutôt, en gâtant au lecteur les beautés que le biographe avait évoquées.

Moralité : la formule de la monographie artistique à bon marché est à demi trouvée : un de ses éléments est parfait, c'est le texte; un autre laisse à désirer, c'est l'illustration. Reste à savoir si l'on peut, sans augmenter le prix, élever celle-ci au niveau de celui-là ? On l'a essayé en Angleterre, en Allemagne, en Italie. Pourquoi n'y réussirait-t-on pas en France ?

Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803), par le baron Roger PORTALIS. — Paris, G. Rapilly, 1902, in-4°.

Le 31 mai 1783, l'Académie royale de peinture et sculpture recevait à la fois deux femmes de talent : Mme Lebrun, née Vigée, et Mme Guiard, née Labille. La renommée de celle-ci eut à souffrir de la gloire de celle-là, et c'était une injustice que vient de réparer le livre de M. le baron Roger Portalis. L'érudit écrivain avait, d'ailleurs, une cause aisée à défendre : la brillante élève de La Tour, née à Paris en 1749, ne réussit pas seulement dans l'art du pastel, elle compte à son actif un grand nombre de tableaux, et son œuvre nous présente dans ce qu'elle a de plus séduisant la peinture de portraits au dernier quart du XVIIIe siècle, de 1774 à 1800.

Une biographie n'est pas chose facile à raconter et celle-ci, toute pleine de détails inédits, toute « neuve », risquerait fort de perdre de son charme, si nous essayions de la résumer : ne gâtons point le plaisir du lecteur, laissons-le suivre les débuts d'Adélaïde Labille, l'éclosion de son talent sous la direction d'André Vincent, et sa lutte de toutes les années contre sa rivale, jusqu'à sa mort, le 24 avril 1803. Contentons-nous de caractériser l'œuvre des deux artistes par ce joli mot du baron Portalis : « La charmante Mme Lebrun, c'est Vénus, mère des Amours, et sous ses doigts s'épanouissent les roses ; Mme Guiard, c'est Diane, plus énergique et plus virile, prête à la lutte, marchant à la victoire comme à un combat et la remportant par sa décision et son énergie. »

Un Ancêtre de la gravure sur bois, étude sur un xylographe taillé en Bourgogne vers 1370, par Henri BOUCHOT. — Paris, E. Lévy, 1902, in-fol.

C'est la *Revue* qui, la première, publia dans son numéro d'avril dernier ce fragment de xylographe, connu sous le nom de « bois Protat ». Trouvé par M. Protat, imprimeur à Mâcon, dans les environs de La Ferté-sur-Grosne, il figura modestement à l'Exposition de 1900, puis glorieusement à la récente exposition de la gravure sur bois, après que M. H. Bouchot, le savant conservateur du Cabinet des estampes, lui eût assigné une place capitale dans l'histoire de la taille en relief.

Voici que son état-civil paraît aujourd'hui sous forme d'un beau livre de plus de cent pages, état-civil critique et documenté, qui ne sera pas accueilli sans surprise, sinon sans protestations, de la part des érudits étrangers, — que les questions d'origine passionnent outre mesure, — car il tend à faire de ce bois français l'ancêtre de tous les bois gravés actuellement connus et dont le plus ancien à date sûre était jusqu'ici le *Saint Christophe* allemand de 1423.

Se basant sur des objets connus et datés, M. Bouchot établit d'abord l'existence

fort ancienne des blocs gravés et le colportage des clichés de pays en pays; puis, ayant décrit le « bois Protat », il en reprend un à un tous les éléments — armes, costume du centurion et des deux soldats, disposition de la scène, etc. — les rapproche d'autant d'éléments similaires datés ou reconnus pour appartenir à une date précise. Et il arrive ainsi, par une suite de déductions qui s'enchaînent logiquement, à conclure que ce fragment de bloc gravé est un travail d'origine bourguignonne, datant de la fin du XIVe siècle, et plus précisément des environs de 1370.

Kunstler Monographien (*Gysis*, von M. MONTANDON. — *Hude*, von F. von OSTINI. — *Die moderne Malerei in Deutschland,* von A. KOEPPEN). — Leipzig, Verlhagen und Klassing, in-8°.

Nous parlions tout à l'heure des premières d'une série de monographies, publiées par un éditeur parisien; et voici que la question se pose à nouveau, à propos des trois volumes récemment parus des *Kunstler Monographien,* la collection depuis longtemps universelle de la maison Verlhagen et Klassing.

Gysis, ce peintre d'origine grecque, auquel M. Ritter consacrait l'an passé un article de la *Revue* (t. IX, p. 301), et M. de Uhde, l'artiste inspiré des Christs pitoyables, le « modernisateur de l'Évangile », comme dirait M. de La Sizeranne, nous sont présentés, le premier par M. Montandon, l'autre par M. von Ostini, tandis que M. Koeppen nous offre un tableau succinct de la peinture allemande en ce début de XIXe siècle.

A remarquer l'abondance, la surabondance — jamais excessive en semblable matière — de l'illustration : on reproduit la plus grande partie possible de l'œuvre du peintre étudié, sans négliger les dessins et les esquisses. Et c'est là une excellente façon de comprendre la monographie d'un artiste, mais ici non plus — exception faite pour le *Gysis,* vraiment supérieur — on n'a pas toujours la qualité.

Notions élémentaires d'archéologie monumentale, par Louis BONNARD. — Paris, Plon, 1902, in-16.

Je me rappelle avoir lu, dans le *Bulletin du Touring-Club,* une série de petits articles de M. Louis Bonnard, résumant les principes d'archéologie nécessaires à ceux qui savent épuiser toutes les joies d'une excursion, — une de ces joies, et non la moindre, étant de rendre visite aux monuments du passé, et de pouvoir les interroger sans avoir besoin de recourir trop souvent au Joanne ou au Baedeker. Et c'était un enseignement d'un aimable imprévu que ces pages érudites entre une mention d' « hôtel recommandé » et une discussion sur les avantages de la « roue libre »...

Voici que l'auteur de ces notices, lumineuses en leur concision, nous donne aujourd'hui, non pas un manuel d'archéologie fait de théories et de dissertations savantes, mais — et le titre en est heureusement choisi — des « notions élémentaires », destinées à ceux qui n'ont ni le loisir, ni le désir de se livrer à des travaux approfondis sur l'évolution monumentale de notre pays.

Avec son plan bien net, ses divisions et ses subdivisions bien arrêtées, avec son illustration suffisante, ce livre — qui va de l'époque préhistorique aux temps modernes — ne peut manquer d'inspirer au lecteur l'amour des vieux monuments, le goût de les étudier et le courage de les défendre.

The Nation's pictures. — London, Cassel, in-fol.

Ces livraisons contiennent, dit le titre, « un choix des plus belles peintures des galeries anglaises reproduites en couleur ».

Il n'y a pas longtemps, nous avons été amenés, à propos des *Maîtres de la peinture*, publiés par la maison Armand Colin, à signaler le danger que présente, en bien des cas, la reproduction d'œuvres d'art par le procédé dit « des trois couleurs ». Tout mécanique qu'il soit, il n'est point encore parfait, ce procédé, et les chances d'erreur qu'il présente — tant dans l'établissement de chacun des trois clichés que dans le triple tirage par superposition — sont trop nombreuses pour qu'on puisse voir, dans la planche définitive, autre chose qu'un « à peu près », pas toujours agréable. Allez donc, après cela, essayer de reproduire tel peintre dont la délicatesse de coloris fait tout le charme ou tel vieux maître dont les toiles ont été passées au vernis des siècles !

Ces réserves faites, le livre d'images luxueusement imprimé, et à grands frais, par la maison Cassel, n'est pas, il s'en faut, sans intérêt, et force est bien de reconnaître que certaines planches, surtout parmi les paysages et les marines, offrent assez de charme et de vérité pour faire croire qu'elles se rapprochent de l'original autant qu'il est actuellement possible de le faire.

L'Habitation byzantine, par le général L. de Beylié. — Grenoble, Falque et Perrin, 1902, in-fol.

On a bien lu : *l'Habitation byzantine*. Il ne s'agit pas, en effet, d'un travail d'ensemble sur l'architecture byzantine en général, mais seulement de recherches sur l'architecture *civile* des Byzantins et son influence en Europe.

Ces spécimens de constructions étaient des sujets d'étude aussi rares et peu fouillés que les monuments religieux ou militaires de la même époque sont nombreux et bien conservés. L'objet du présent volume est l'examen des habitations existant dans la Syrie centrale, à Constantinople, à Ravenne et à Melnic, près de Salonique : ceci, joint aux renseignements fournis par les fonds architecturaux des mosaïques byzantines de plusieurs églises et les miniatures des manuscrits byzantins, constitue déjà un travail énorme, quoique incomplet, et qui ne manquera pas d'ouvrir aux archéologues un chemin nouveau.

Avec son illustration copieuse et ses détails précis sur l'habitation byzantine jusqu'à la fin de l'empire d'Orient, c'est là un livre plein de curieux documents et qui, s'il ne satisfait pas complètement le spécialiste, « pourra cependant être consulté avec soin par les romanciers, les auteurs dramatiques et les artistes, qui auront ainsi sous la main une mine précieuse et condensée de renseignements peu connus ou inédits ».

E. D.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI





GUSTAVE RICARD

(1823-1873)

Il semble que la pénombre où Gustave Ricard aima dérober ses figures ait voilé à demi sa personnalité. C'est seulement depuis quelques années que l'École française nouvelle, éblouie par la trop chaleureuse et trop vive clarté du coup de soleil impressionniste, s'est pour ainsi dire mis la main sur les yeux, et s'est montrée éprise de l'ombre, du silence, des harmonies éteintes, de la poésie de l'intimisme. Après Whistler et Carrière, les René Ménard, les Simon Bussy, les Le Sidaner, les Lévy-Dhurmer, les Lomont, les Lobre, les Ernest Laurent, les Aman-Jean, d'autres encore, ont cherché dans le recueillement, dans le mystère, dans le calme, dans la subtilité presque musicale des tonalités, le secret d'une beauté plus intérieure, plus psychologique; et leur hommage reconnaissant s'est tourné vers des maîtres dont leurs aînés immédiats s'étaient moins souciés. C'est ainsi qu'auprès de Prudhon une figure s'est imposée à leur méditation, une figure non méconnue certes, mais retirée d'un pas hors de la vie réelle, baignée de solitude, celle de Gustave Ricard. Beaucoup ne connaissaient de lui que de rares chefs-d'œuvre, et qu'un nom, dégageant on ne sait quel magnétisme. Aujourd'hui, par degrés, cette œuvre et ce créateur reviennent en pleine lumière; à la vénération ~~moins~~ avertie du public, un grand maître de la pensée picturale s'impose, parfait, mystérieux, révélateur.

Il existe d'excellentes études biographiques sur Gustave Ricard, celles de Paul de Musset, de Hartmann, de M. Louis Brès, de Charles Yriarte, et tout récemment de M. André Gouirand; et nous prétendrons moins les augmenter qu'envisager après elles Ricard à un point de vue plus spécialement pictural et surtout essayer de définir la leçon silencieuse et posthume

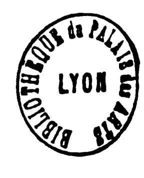
qu'il apporte à la génération montante, à l'heure même où il va redevenir pour elle un maître et un conseiller considérable : les grands artistes ont deux gloires, l'une attachée à leurs œuvres, symbolisée par les cadres d'or des musées où la piété vient rendre à la mort le témoignage d'une admiration un peu glacée, et l'autre, intermittente, variant avec l'idéal des générations successives.

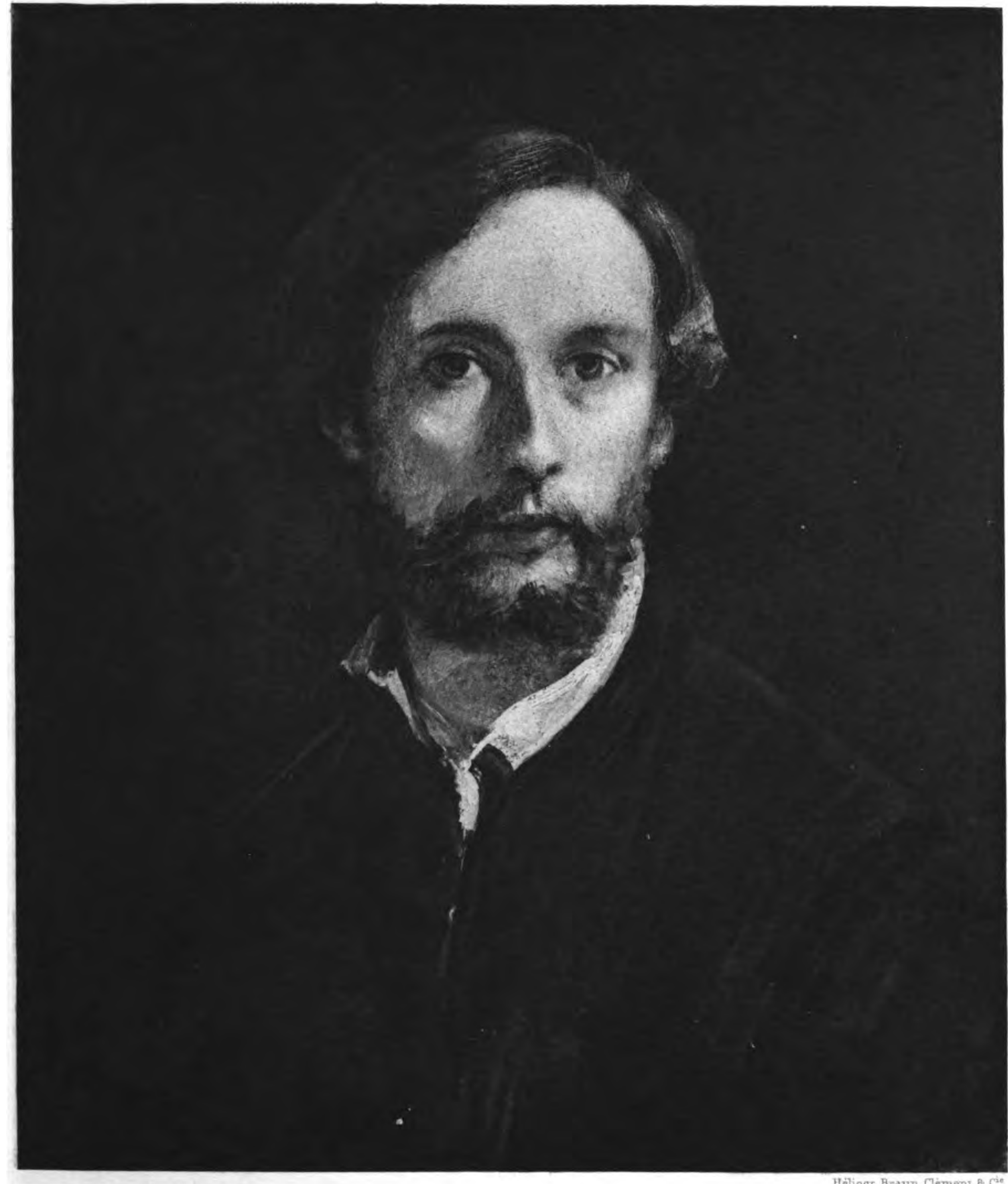
Nombre de personnes apprendront avec étonnement l'origine marseillaise de Ricard. Mais Marseille et la Provence ne sont pas ce qu'on croit communément : une gravité pensive y est le fond des caractères. Puget fut marseillais. Un des peintres intimistes les plus exquis du XVIIIe siècle français eut la même origine, je veux parler de cette Françoise Duparc, jadis admirée en Angleterre, inconnue en France, et qui prévit Chardin sans en être indigne[1]. Un autre inconnu, Auguste Aiguier, a signé quelques paysages de premier ordre. Le talent d'Émile Loubon fut robuste et sain. Prosper Grésy fut un peintre puissant dans des tonalités sourdement dorées. Et au fond de l'œuvre étincelante et splendide de Monticelli, enfin, il y a une mélancolie intense. Ricard sut l'unir au grand style des Vénitiens et de Van Dyck. Dessinant dès le collège, changeur dans la petite boutique paternelle que l'on voit encore au coin, modifié, de cet extraordinaire Vieux-Port safrané par un soleil immémorial, lauréat de l'École marseillaise, élève de Cogniet à Paris, Ricard se sentit, au Louvre, saisi du désir d'être exclusivement portraitiste, et dès 1843, il commença une série de copies, pour pénétrer les secrets des



Portrait d'Émile Loubon,
directeur de l'École des Beaux-Arts
de Marseille.

1. Il y a au musée de Marseille, auprès d'une pochade admirable d'Adélaïde des Vertus, quatre portraits de Françoise Duparc, d'une science et d'une inspiration surprenantes. Rien de plus français, de plus délicatement naturel dans des harmonies claires.





Héliogr. Braun, Clément & Cie

GUSTAVE RICARD PAR LUI-MÊME
(Musée du Louvre)

Imp. Louis Fort Paris


LYON

grands maîtres, analyser leurs préparations surtout, dans un souci des « dessous » qu'il garda jusqu'au dernier jour. Il s'installa devant l'*Isabelle d'Autriche*, le *Président des Pays-Bas*, de Van Dyck, le portrait de Rembrandt par lui-même, *L'Homme au gant* du Titien et sa *Maîtresse*, l'*Antiope* du Corrège ; et lorsqu'il put voyager en Italie, il s'enthousiasma pour les



RICARD PAR LUI-MÊME.

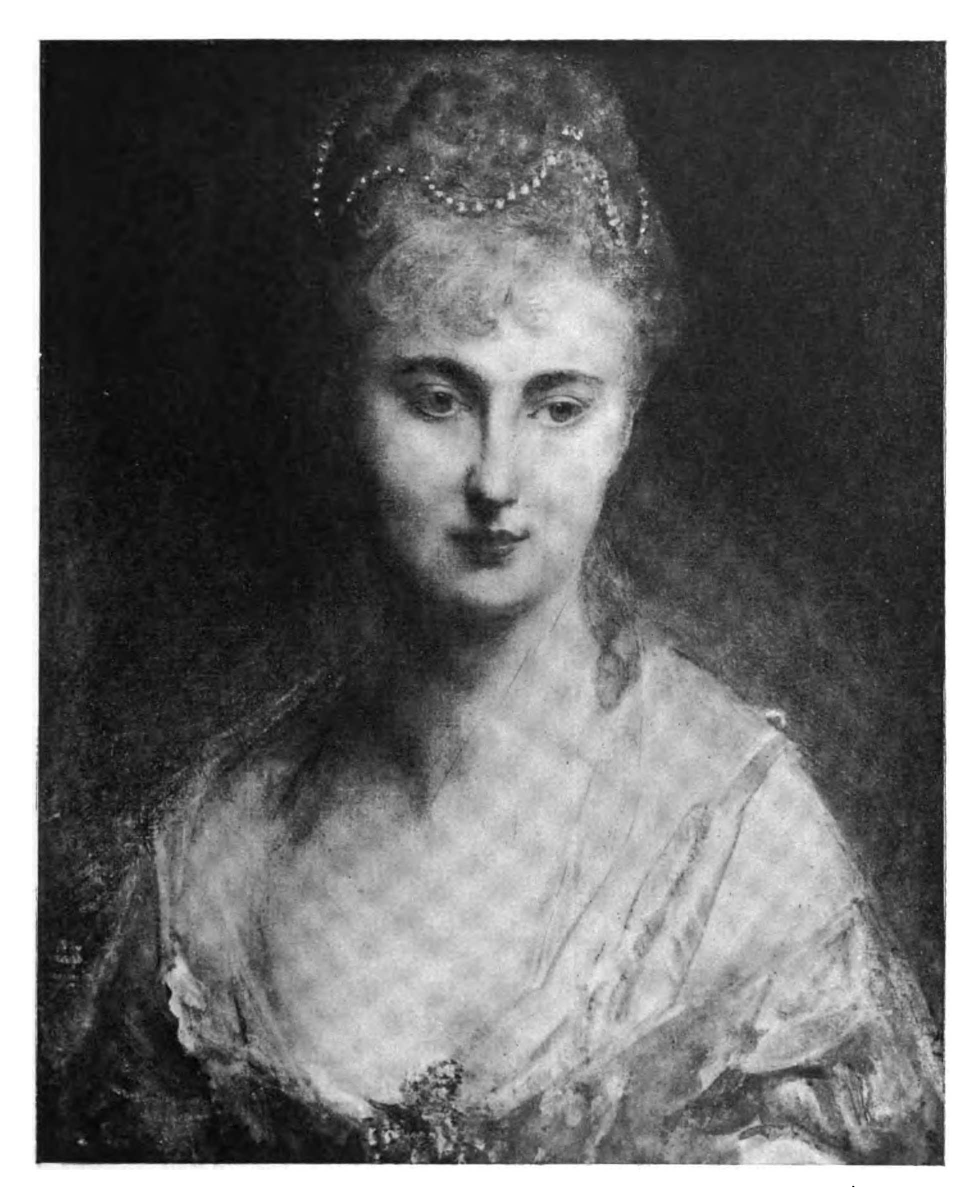
musées de Gênes, de Milan, de Parme, jusqu'à ce qu'il eût retrouvé à Venise son cher Titien, avec qui il s'enfermait, sourd aux sollicitations de son ami intime Félix Ziem, qui délaissait les musées pour la ville et y commençait sa célèbre suite d'orchestre, — c'est le seul mot, — sur la cité de Saint-Marc, avec une furia digne de Claude et de Turner. En 1848, Ricard étudiait Rubens et Rembrandt en Belgique et en Hollande, passait en Angleterre et rêvait, palette aux doigts, devant Reynolds et Lawrence. En 1850, il rentrait à Paris. Vingt-trois années de création acharnée allaient s'ouvrir.

Cette éducation classique de Gustave Ricard, qui fut, pendant plus de dix années, son exclusive passion, n'a rien de l'enseignement académique. Il suffit de voir une des copies faites au Louvre pour apprécier l'immense distance qui séparait l'artiste et sa piété de la docilité scolaire. Ces copies,

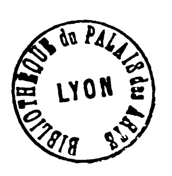


ÉTUDE.

d'une fidélité absolue, n'ont rien de servilement adroit : elles interprètent, elles reconstituent moins l'œuvre dans sa réalité apparente, dans son résultat, qu'elles ne dévoilent le travail lui-même de Van Dyck ou du Corrège. Copiste, Ricard correspond à l'essayiste littéraire. Il analyse, dissocie, synthétise, recrée la chimie organique des œuvres, n'imite pas ses modèles par des procédés modernes, mais recompose les procédés eux-mêmes. On peut dire qu'il a copié avant tout la façon de peindre de ses



G. RICARD. — PORTRAIT DE Mme ARNAVON.


BIBLIOTHÈQUE du PALAIS des ARTS
LYON

maîtres préférés. On saisit par de subtils indices, dans une copie de Ricard, l'endroit où Van Dyck ou Titien ont hésité, retouché, et ainsi, presque plus que le modèle qu'ils peignirent, eux-mêmes nous sont montrés. Le regard incroyablement attentif du psychologue pénètre la toile, et telle de ses copies donne l'idée qu'il fut, lui aussi, devant l'infante ou le gentilhomme. Rien de plus étrange que cette faculté de Ricard de remonter à l'âme d'un peintre mort à travers un sujet qu'il n'a pas connu. Et déjà ici se décèle la qualité maîtresse de ses portraits futurs : l'intuition, la prodigieuse intuition que cet homme élégant, silencieux, lointain et solitaire posséda au degré des plus grands intellectuels.

Une telle éducation, poursuivie avec une patience et une modestie rares, révèle le caractère concentré de Ricard ; on s'étonnera de le voir s'imposer un semblable labeur, à une époque où la peinture cherche fiévreusement des routes nouvelles, où l'influence d'Ingres et celle de Delacroix vont s'augmenter de celles de Courbet et de Manet pour solliciter les jeunes peintres en des directions diversement passionnantes. On aurait tort d'en conclure à la froideur d'un esprit absorbé par le scrupule technique : les lettres de Ricard, les souvenirs de ses amis le prouvent au contraire ardent, spirituel, vivacement curieux d'art, et, entre autres témoignages, celui de Théophile Gautier et celui de Baudelaire qui le citait, avec Chenavard, Préault et Delacroix, comme l'un des quatre artistes « dignes de converser avec un philosophe ou un poète ». Mais il y a dès le début en Gustave Ricard une mysticité inconsciente qui, plus tard épanouie, deviendra l'âme même de ses chefs-d'œuvre.

Par une sorte d'endosmose, ce contemplatif devient pareil à ce qu'il aime. On dirait que ses rêves, durant une adolescence où sa famille hésitait à permettre l'essor de sa vocation, se sont personnifiés, intensifiés en lui. Ce fils de changeur marseillais a la souveraine élégance d'un patricien de Venise. Il porte avec une nonchalance délicate une tête admirable, aux yeux infiniment doux, un nez aristocratique, un teint mat décelant l'affection du cœur qui devait le tuer subitement ; et ce visage porte les traces des visages de mystiques et de métaphysiciens. Il a un peu de la beauté douloureuse d'Alfred de Vigny et d'Edgar Poë, un peu aussi de cette tête charmante d'Alfred de Musset jeune que les excès devaient défigurer plus tard, et où paraissait parfois une spiritualité si spéciale. Ricard, par une

puissance d'auto-suggestion que personne sans doute dans l'art, et peu d'hommes dans la mystique pure, n'eurent au même degré, s'était identifié à l'âme de ses maîtres avant même d'avoir peint un portrait original : à leur âme, non à leurs mœurs, — et la distinction doit être faite à une époque de préraphaélisme et de peinture symboliste, où bien des talents secondaires s'égarent en pensant qu'ils seront Botticelli ou Cellini parce qu'ils en copient les costumes dans leur peinture et rêvent d'errer, dague au flanc et plume au chapeau, dans les rues modernes. Lorsqu'il osa s'installer devant un modèle, Ricard était fort de trois forces supérieures: l'acquit de dix ans de copie intuitive, la communion d'âme avec ceux dont il avait analysé la technique, le détachement absolu, irrémédiable, de tout ce qui n'était pas sa volonté de peintre, volonté affranchie du lyrisme, des sollicitations de l'époque, du souci de la composition, volonté restreinte au seul genre du portrait, mais puisant précisément dans cette limitation les éléments d'un génie divinateur.



PORTRAIT.

Et alors commence cette série d'environ cent cinquante toiles où s'incarnent des existences modernes avec une sûreté presque effrayante. La beauté de l'exécution place ces œuvres au premier rang des portraits de toutes les époques, mais l'originalité de Ricard se précise dans la qualité de sa psychologie personnelle. Il est presque impossible de définir avec des mots cette qualité qui défend toute confusion de ses effigies avec celles d'aucun peintre. Poë, avec qui Ricard eut de si profondes affinités, a écrit un conte, *Le portrait ovale*, qui résume si merveilleusement notre pensée qu'on le dirait conçu dans la contemplation d'un tableau de Ricard. Il y a véritablement soutirement progressif de la vitalité de l'être étudié : sur lui se pose un regard qui peu à peu l'*apprend*, l'*assimile*, le dépersonnalise.

Mais ce regard n'apprend pas seulement la forme de la chair, l'enveloppe humaine, il apprend l'âme, il l'aimante, la suscite des profondeurs psychiques, l'amène lentement dans les yeux et sur les lèvres et l'y laisse flotter,



Mme Ricard mère.

transparence sous laquelle la tête périssable n'a qu'une importance secondaire. Le modèle n'est pas *vu* par Ricard, il est *su*, connu, pénétré; malgré toutes les réticences naturelles au masque de l'être qui pose, il faut que son âme fascinée apparaisse. Les peintres savent ce mauvais vouloir inconscient de la créature que le regard gêne, et qui se ferme, se fige,

devient hagarde ou essaie d'imposer à sa face l'expression qu'elle se juge favorable ou dont elle veut s'abriter : ils savent cette lutte sourde de l'homme qui veut voir et du modèle qui s'offense d'être vu par des regards dont la bienséance défend dans la vie l'inquisitoriale persistance, ils savent cette révolte étrange qui, chez certaines femmes notamment, s'affirme aussi vive que si on étudiait, au lieu de la seule nudité du visage, celle de leur chair tout entière. Ricard dut savourer des joies profondes dans ces triomphes progressifs de sa volonté sur la conscience domptée des modèles. Tandis qu'il esquissait, dans une grisaille indéfinissable, son secret avec lui perdu, la construction physiologique de la tête, son regard poursuivait précautionneusement cette enquête spiritualiste, qu'il formulait à la dernière séance par quelques glacis, avec la décision du génie. Et sur toutes les faces peintes par Ricard paraît cet indéfinissable égarement de l'âme suscitée à fleur des prunelles ou dans le tremblement des lèvres, montée du sein des eaux souterraines de la conscience sous l'assimilation magnétique du charmeur de pensées.



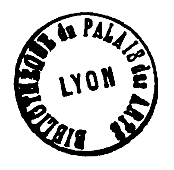
L'Enfant a la flute.

Non seulement le magicien de la vie intérieure ne se sert du masque humain que pour y inscrire le moment d'éternité qui s'y incarne, mais encore tout le visage lui sert d'étude, non de l'individu, mais de sa race, de ses signes ataviques, des choses qu'il ne sait pas sur lui-même, de celles qui sont présagées par des stigmates imperceptibles; là s'inscrit non seulement ce qu'il fut, ce qui reste de son moi d'hier et ce qui constitue son moi d'aujourd'hui, mais encore ce que deviendra son moi futur, ses souffrances, ses maladies, ses fatalités. Le physiologiste et le psychologue peuvent se pencher avec un égal intérêt sur ces toiles : dans toutes, Ricard a résolu avec une puissance terrifiante le problème de la ressemblance, en notant l'organisme momentané avec ses tares, avec les mille signes indéfi-



L'ENFANT AUX BLÉS

Imp. L. [illegible] Paris



nissables qui empêchent qu'aucune tête soit analogue à une autre, et en y superposant l'âme, avec son univers de passions qui dépassent la durée corporelle et se sont posées là fugitivement. Un tel art distance ce qu'on peut attendre de la meilleure peinture; c'est l'art d'un voyant. Nous sommes invinciblement amenés à retrouver en Ricard la mystérieuse croyance swedenborgienne, l'antique foi spiritualiste et hermétique : « Nulle âme ne revient dans la forme précise qu'elle habita une fois : ainsi un homme, une femme, un animal ne sont que la ressemblance illusoire de ces êtres. » Et cette référence à des types idéologiques primordiaux se constate dans tous les portraits de Ricard. Tandis que les autres portraitistes hésitent devant le problème du moment présent, se tiennent quittes pour avoir peint avec exactitude la physiologie du modèle, ou la sacrifient pour attirer l'attention sur une seule expression qu'ils excellent à rendre en général, tandis qu'ils présentent ou un masque vide, banalement vrai, ou une interprétation selon leur style connu, Ricard remonte de l'analyse à la synthèse, et montre dans l'être le faisceau de traits psychologiques qu'il supporte momentanément. Sa ressemblance, c'est son terme de comparaison aux forces immanentes qui caractérisent l'humanité. Et cette ressemblance, cette référence de l'être temporaire aux symptômes éternels, le transfigurent : nous le *reconnaissons*, même si nous ne le connûmes pas; nous avons vu ses traits chez tous les êtres rencontrés en qui fermentèrent les mêmes passions ou les mêmes maladies. Un portrait de Ricard dont l'original est mort depuis trente ans, c'est un « portrait de la maladie de cœur » ou un « portrait de l'ambition ». Et entre la ressemblance du modèle à ce rien qu'il appelle lui-même, et sa ressemblance à tel ou tel type d'humanité générale dont il reflète les tares ou les beautés, l'écart est parfois si grand, qu'on a la sensation d'une évocation occultiste : le modèle, effaré, s'ignorant, ayant contemplé cet examen de conscience sans avoir le génie de son analyste, trouve parfois que « cela ne ressemble pas ». Il attendait l'exact, il trouve la divination.

M. Paul de Musset a noté un mot révélateur de Ricard à ce sujet. « Il travaillait beaucoup en l'absence du modèle, et sur la fin il ne désirait le revoir que pour s'assurer qu'il ne s'était point trompé. Il disait alors avec une naïveté pleine de grâce : *J'ai plaisir à voir combien vous ressemblez à votre portrait.* » Parole de spiritualiste absolu, parole qui, sous son appa-

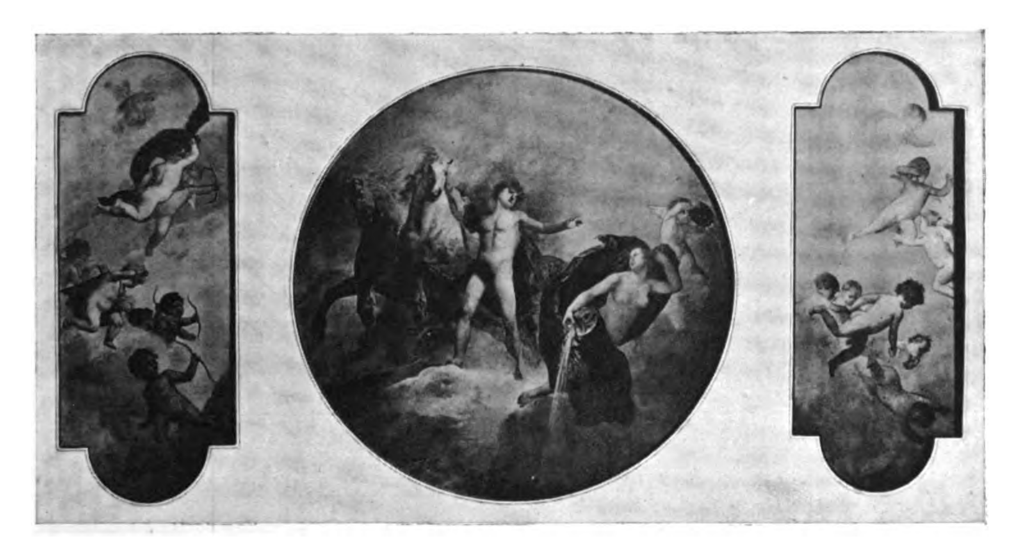
rence paradoxale, détruit la notion de l'*exact*, cette parodie du *vrai*, et montre en Gustave Ricard un visionnaire magnétique, un poète et un mystique ayant su, dans un art plastique, affirmer par la transformation du réel l'impondérabilité de la matière. Plus qu'en aucun art est saisissante dans la peinture, art dont la complexité est si mal comprise par la foule, cette opération de l'esprit qui s'appelle la spiritualisation des aspects, et qui est l'apanage exclusif des hommes de génie. Cette faculté de suggestion, qui dédouble sans déformer et révèle le permanent dans le transitoire, ce véritable symbolisme évocateur dont le symbolisme cherché dans les sujets et les accessoires archaïques n'est que l'impuissante grimace, on les trouve magnifiquement dans Edgard Poë, dans Baudelaire, dans certains Prudhon, et récemment chez M. Eugène Carrière et M. Whistler : chez Ricard, il est complet et splendide.

Un tel art, abolissant la sensation de la matière et ne la retenant que comme le support du domaine expressif, un tel art renversant l'illusion commune et faisant de l'âme l'extériorité d'un visage, se rapproche singulièrement de la musique.

Et, en effet, Gustave Ricard, comme ces autres peintres, cesse d'envisager la couleur en soi, et la synthétise en harmonies.

Entre la peinture et la musique, des analogies vont se précisant, exprimées par une identité de termes : harmonie, étude, tonalité, gamme, valeur, accord, autant d'expressions significatives. La technique de Ricard est presque musicienne. Peu de peintres ont à ce point dépouillé la pâte colorée de son objectivité brutale à force de trituration savante, de réactions chimiques la volatilisant pour ainsi dire, et dans ce domaine Ricard s'affirme très dissemblable de ses maîtres. Ce raffinement de la matière témoigne en lui d'une préoccupation très moderne. Quelques peintres de génies variés l'ont eue ; Watteau, Turner, Monticelli, Gustave Moreau, M. Whistler, M. Degas se sont diversement épris de cette alchimie, de cette joaillerie, de ce cisèlement, de ces patiences d'émailleur, d'orfèvre, qui font d'une toile un objet luxueux. Nul, plus que Ricard, n'a été hanté de cette recherche. Sur une grisaille savoureuse, il revenait avec des glacis, de lentes accumulations où la hampe du pinceau incrustait ensuite des traits ; on ne peut définir ses tons. Il est profondément opposé à l'impressionnisme qui décompose les nuances et en montre le résultat aux yeux par des juxta-

positions de tonalités fragmentaires. Il retrouve celles-ci, mais les synthétise et les cache. On ne peut copier un Ricard pas plus qu'un Watteau ou un Whistler. On ne sait comment il a fait : c'est vraiment un magicien. On perçoit, devant une de ses œuvres, une puissante impression de couleur ambrée, d'ombre mordorée, translucide, ardente et éteinte, mais l'analyse s'y perd. Ce sont des vibrations assourdies et de fugitifs étincellements. De quoi est faite la chair d'une joue, la brune et molle rondeur d'un bandeau?



La pluie et le beau temps (projet décoratif).

Comment telle lèvre inférieure apparaît-elle à la lumière dans une moue subtile et triste, fruit velouté, charnu, carminé, humide?

On ignorera toujours les dessous. C'est peint avec de l'éther sur un cristal, avec des pierres précieuses broyées, avec des sucs de fleurs, des poudres d'argent, des pulvérisations de pyrites. Lorsque Prudhon peint un visage pâle et mat sous une couronne de cheveux bruns, ses pâleurs, chères au souvenir de M. Henner, sont parfois crémeuses; mais celles de Ricard sont vivantes, on devine la distance exacte de l'affleurement intérieur du sang. Une lueur fluidique enveloppe les têtes et frissonne dans les fonds. Une tristesse discrète et délicieuse contracte imperceptiblement les coins des bouches ; la morbidesse des yeux est inquiétante. Les légendes naïves parlent de « la couleur du temps ». Ricard a surpris la couleur de la pensée.

On ne peut savoir si c'est son dessin ou sa peinture qui expriment le plus fortement : ce qu'on sait seulement, c'est que de telles œuvres ne peuvent s'oublier. En se retournant, on trouve que les gens vivants sont mal peints. Il y a dans chacun de ces cadres une accumulation de force physique



JEUNE FILLE AU VOILE.

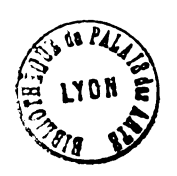
exceptionnelle ; la peinture est dépassée. Tout beau portrait participe plus ou moins de l'occultisme, puisqu'il soulève, par la question de la ressemblance, celle de la présence magnétique dans la chair ; mais jamais peut-être un homme ne s'est à ce point acharné, depuis Léonard, à concentrer sur un visage une telle somme de suggestions. Nous ne saurons jamais ce que Ricard a pensé, ce qui inquiétait cet élégant mystérieux, ce visionnaire : nous n'en avons que quelques rares indices par l'étonnement admiratif de ceux qui l'ont connu. Mais ils concordent tous sur un même point. « L'œil





PORTRAIT DE M. GEORGES PETIT, ENFANT

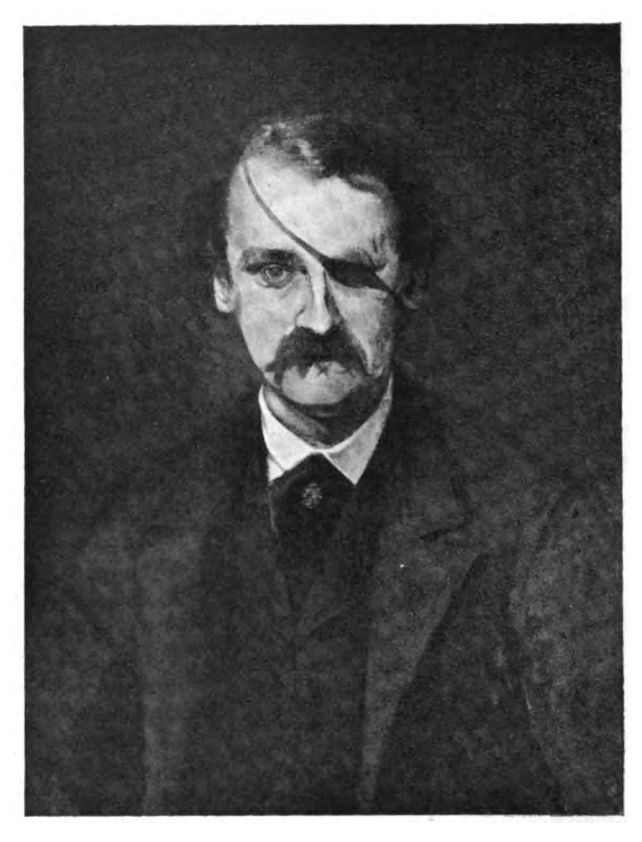
(Revue de l'Art ancien et moderne)


BIBLIOTHÈQUE du PALAIS des ARTS
LYON

un peu vague, il tenait du moine et de l'artiste, avec les profondeurs mystiques d'un illuminé... » dit M. Enault. « Sa porte est close, dit un autre biographe, il faut des signes maçonniques pour la franchir, l'atelier tient de la cellule et de l'autel, on y parle bas involontairement... » Tant qu'il n'avait pas atteint son idéal, il était possédé comme d'un démon, dit M. Paul de Musset. De certains portraits, il disait : « Celui-là m'a mis sur le gril comme saint Laurent ». A la fin de sa vie, il ignorait totalement ce qui se passait dans l'existence ambiante, inventait des chevalets et des pinceaux d'une forme particulière, des éclairages inattendus. « Il parlait mystérieusement de couleurs spéciales, avait d'inexplicables enthousiasmes pour des cadmiums et des copals qui lui semblaient être des talismans. Parfois il se résolvait à n'user que de trois couleurs, et démontrait qu'elles suffisaient à tout, avec une subtilité de raisonnement qui eût pu être dangereuse pour un esprit moins élevé. C'était, dit enfin Charles Yriarte, un doux et charmant halluciné de l'art. » Témoignages typiques ! Ils nous permettront de classer Ricard parmi les mystiques purs. Ces traits-là ont été notés par tous ceux qui ont approché Poë, Claude de Saint-Martin, Swedenborg, et quelques autres analystes de l'infini. Et chacun de ces portraits de Ricard est une condensation de songes.

Il s'apparente à Prudhon par la qualité de ses voluptueuses pénombres où tout à coup apparait un ton froid, un bleu de saphir fané, un miroitement de quartz ou de sel gemme ; à Reynolds, par une science magistrale des sacrifices nécessaires à la concentration de l'attention sur un point révélateur. M. Whistler a retrouvé son atmosphère rêveuse en n'atteignant que rarement à cette chaleureuse volupté vénitienne et en cherchant la distinction dans une sécheresse parfois excessive. Toute la vibratilité caressante de M. Carrière est dans Ricard, avec un dessin plus complet et plus sûr. C'est un de nos plus grands peintres, peut-être le premier portraitiste du XIX[e] siècle français, si l'on conçoit qu'un portrait ne doit pas finir à l'individu représenté. On peut le voir auprès d'un Ingres, d'un Prudhon, d'un Degas. Il n'est inférieur à aucun par la science ni par le charme des tonalités et il donne à penser davantage. Il entraîne l'âme, à propos d'une figure, dans la contemplation du divin, comme la lecture de Novalis, de Hello ou d'Emerson. La force de son spiritualisme rappelle cette parole

d'un poète : « Notre chair ne nous gênait même point pour nous voir ». Et en effet il a su peindre les âmes avec une telle intensité qu'on souhaiterait presque, par miracle, les voir subsister seules sur la toile, si les visages matériels, aperçus au delà, loin d'alourdir cette vision, n'y contri-



Portrait du prince Orloff.

buaient par toute la synthèse de leurs traits caractéristiques. Regardons le merveilleux portrait de Mme Ricard mère, chef-d'œuvre dont la place est au Louvre, et comparons-le au portrait de Mme Whistler mère, dont le Luxembourg a droit de s'enorgueillir. Nous sentirons combien le maître français l'emporte sur le maître américain par la qualité de sa simplicité moins voulue, par la souplesse de la facture, par la suavité de ses gris d'argent, par toute la tendresse symphonique des demi-jours flottant sur un

dessin d'une solidité égale. On ne peut pas voir dans toute notre école de portrait en pied plus beau que celui du prince Demidoff en costume de chasse. C'est le style même, le grand style aristocratique, énergique et sévère. Le portrait de Mme A... (avec une ferronnière de perles) mêle déjà à la beauté l'expression tragiquement étrange d'une destinée prophétisée par le peintre analyste. La gravure est impuissante à suggérer la magie de la *Femme au voile*, assez voisine des belles figures de M. Hébert, et surtout de cette esquisse de femme aux yeux obliques, à la chair diaphane, aux cheveux roux, qui s'apparente aux plus riches études de M. Besnard. Les effigies d'hommes sont d'une sobriété superbe. La tête maladive et charmante d'Heilbuth est un poème de souffrance et d'inquiétude.



LE PRINCE DEMIDOFF EN COSTUME DE CHASSE.

Le *Papety* inachevé du musée de Marseille, avec sa tête digne de Rembrandt, avec la fougue romantique de ses préparations brunes où frissonnent des lueurs dorées, est l'image de toute une génération d'artistes née du souffle de Delacroix. Le *Loubon*, du même musée, est surprenant de science légère dans les valeurs. La toile est à peine couverte, et l'œuvre est définitive : à la psychologie du modèle, spirituelle, vive, bonne, s'approprient des tonalités claires. La joue à contre-jour est d'une justesse merveilleuse, et le bonnet de soie d'un bleu gris est un morceau délicieux. Enfin le portrait de Chenavard, l'un des derniers de Ricard, est un des plus beaux chefs-d'œuvre de la peinture. La pensée tourmentée de cet idéologue si curieux, de cet artiste si injustement oublié, vit là tout entière ; et plus encore que le portrait de Chenavard, voilà le portrait de

l'homme de cinquante ans en pleine maturité, de l'intellectuel soucieux en qui se résorbent de poignantes mélancolies. Une harmonie cendrée d'une suprême distinction enveloppe cette tête hautaine et triste, au vaste front, aux yeux creusés, à la bouche désenchantée, et, au point de vue strictement pictural, les secrets de Ricard ne se sont jamais concentrés mieux

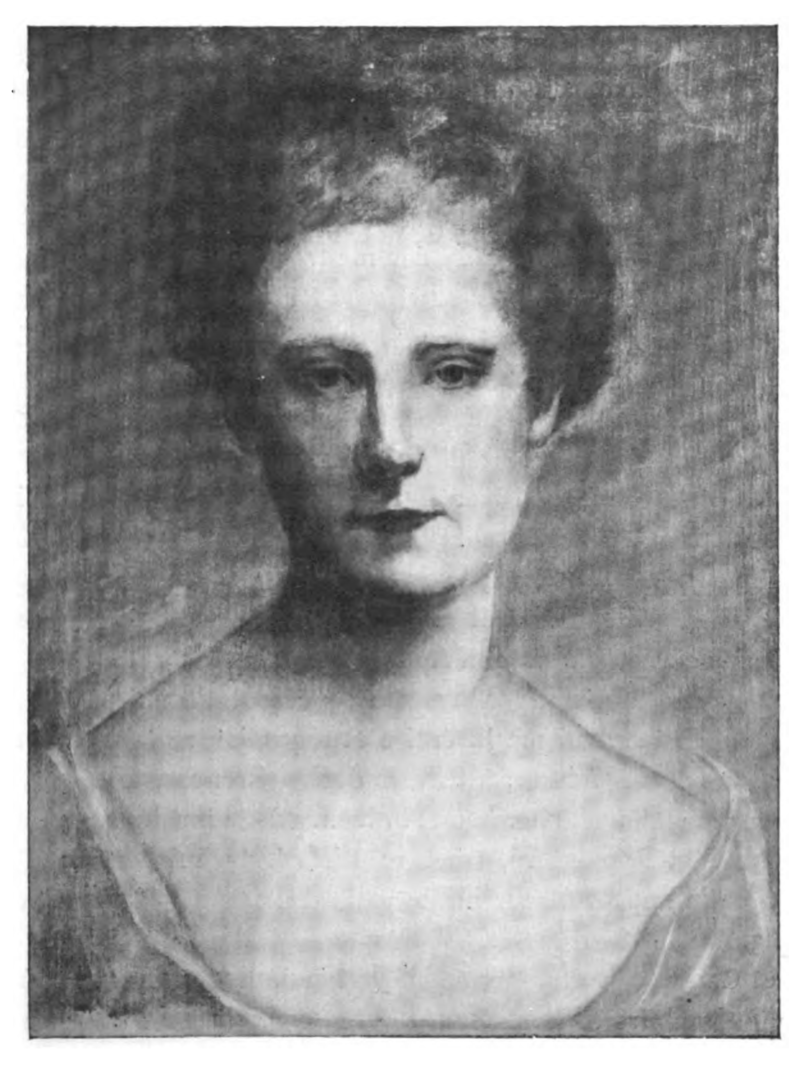


Portrait de Mme C...

qu'en cette œuvre. Les plus subtils mélanges de procédés, les plus savoureuses ténuités de la couleur, les raffinements les plus rares de l'exécution y concourent inexplicablement à la simplification large du style.

Il n'est pas surprenant qu'une beauté si prodigieusement intérieure, un art si fortement replié sur lui-même, aient été effacés temporairement par l'irruption d'un art plus réaliste, plus éclatant et plus immédiat. Ayant renoncé à la composition, Ricard devait être relégué dans l'ombre psycho-

logique pendant les trente années que l'impressionnisme et l'académisme ont remplies de leur lutte acerbe. De son vivant même, ce maître s'était



ÉTUDE DE JEUNE FEMME ROUSSE.

complu dans la solitude. Sa fierté, son goût pour l'abstraction, sa mysticité l'y portaient ; salué avec admiration par Gautier, Baudelaire, Thoré, de Calonne, Burty, il se tint à l'écart. Se faire peindre par lui était un brevet

de haute intelligence dans l'éternelle élite qui répare les oublis et prévoit les gloires : l'alchimiste qu'il fut se contentait de cette estime, et, avant tout, des voluptés de sa silencieuse confrontation à ses propres songes. Il était de ces êtres qui portent en eux-mêmes leur avenir, leur gloire et leur justification. Mais aujourd'hui, comme en ses œuvres, du fond des ombres, surgissent des lumières d'or à la fois éteint et ravivé, l'âme de Gustave Ricard surgit et s'impose, son nom émeut les meilleurs d'entre les jeunes peintres ; un précurseur, un grand homme visite leurs esprits anxieux. Il leur donne un double exemple, par sa technique et par sa pensée. Il leur montre que l'étude des maîtres s'allie sans servilisme à la recherche personnelle ; il leur montre que l'étude de la vie intérieure est indispensable dans un art plastique. Il leur apprend que la subtilité et la puissance ne s'excluent que dans le jugement des déréglés et des faibles. Il recule à leurs yeux les bornes de la réalité conventionnelle, il leur enseigne qu'on les avait trompés en leur disant que la peinture exprime ce qu'on voit : et en même temps il leur livre le secret du vrai symbolisme en l'inscrivant dans les limitations de la forme vraisemblable. Il est le grand maître de l'intimisme intellectuel ; entre le beau formel et le beau caractéristique, principes ennemis, il trouve la conciliation supérieure. Il fait de la peinture un domaine de l'idéologie générale. A une heure où la peinture, excédée d'être confondue avec la représentation des choses, non moins lasse d'un symbolisme littéraire et amorphe, se tourne vers l'âme pour lui demander de laisser, à travers des apparences, transparaître ses secrets permanents, à une heure où l'influence de la musique contraint à la fois la poésie et la peinture, Gustave Ricard, technicien parfait, poète subtil, mystique imprévu, reprend de plein droit sa place. Il redevient un centre magnétique. Son ombre n'était que de la lumière latente, et entre Prudhon et Carrière, il s'impose à la dévotion de ceux que l'École française aura demain la gloire de nommer ses *peintres pensifs*.

CAMILLE MAUCLAIR



LE SALON DES ARTS DU MOBILIER[1]

(DEUXIÈME ARTICLE)

II

LES MEUBLES DE STYLE MODERNE

De ce que notre ameublement classique brille au Salon du Mobilier d'un fastueux éclat, il ne faudrait pas conclure que les meubles de goût ultramoderne en sont rigoureusement bannis. Ils s'y montrent au contraire en assez grand nombre et en place honorable; et si leur tenue plus réservée, leurs allures moins triomphantes, n'absorbent pas dès l'abord les regards du visiteur, ils n'en méritent pas moins d'être examinés avec soin, et étudiés avec une attention soutenue.

On constatera même, pour peu qu'on veuille y prendre garde, qu'il n'est presque pas de grandes maisons d'ébénisterie, de celles qui paraissent le mieux inféodées à nos vieux styles et brillent le plus dans l'interprétation du mobilier traditionnel, qui n'aient tenu à prouver, soit par quelques échantillons isolés, soit même en composant des ensembles, qu'elles étaient également aptes à enfanter de ces nouveautés, qui font pâmer d'aise nos sévères réformateurs. Les Kriéger, les Schmit, les Pérol, les Mercier, les Guérin, les Gouffé jeune, les Boveric, les Vérot, etc., se chargent victorieusement de cette démonstration.

Nous retrouvons, en effet, chez tous ces virtuoses du mobilier, comme un écho des conceptions révolutionnaires qui eurent, à l'Exposition de 1900, un si vif et si curieux retentissement; mais, entendons-nous, un écho adouci, tempéré, assagi, se traduisant en œuvres pondérées, raisonnées et transigeantes. C'est que les interprètes ne sont plus les mêmes. Nous

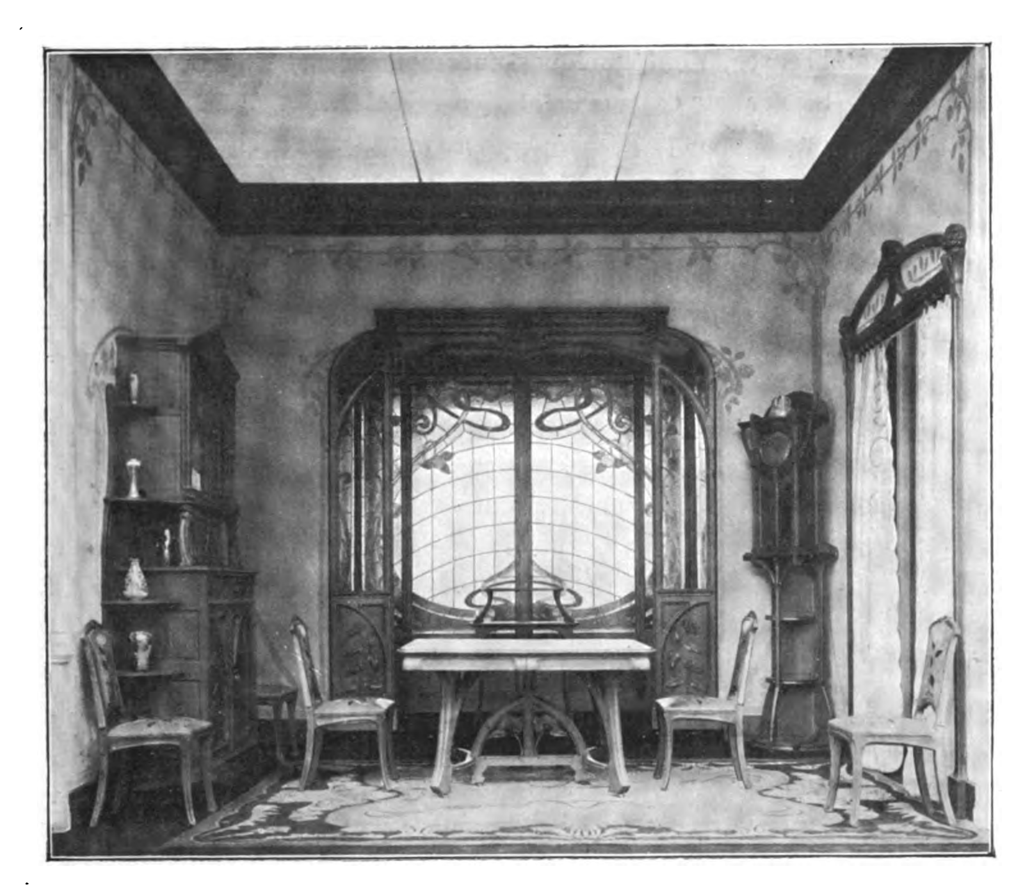
1. Voir la *Revue*, tome XII, p. 183.

n'avons plus à compter, comme en 1900, avec des théoriciens audacieux, prêchant *ex cathedra* et innovant dans le silence de leur cerveau, sans daigner se soucier des plates réalités et des besoins vulgaires. Nous ne sommes plus, comme au dernier Salon, en face de peintres renommés, de sculpteurs ou de graveurs éminents, d'architectes appréciés, dont le génie créateur consent à faire, entre temps, une capricieuse incursion dans un domaine à certains yeux secondaire. Nous avons simplement affaire à de braves praticiens — grands artistes eux aussi, chacun dans son genre — rompus de longue date aux secrets de leur profession, en connaissant à fond les ressources et les exigences, et dont l'application obstinée justifie cette sage parole de Platon : « Je dis que pour devenir un homme excellent dans n'importe quel métier, il n'est point trop de s'y être exercé dès son jeune âge, et d'y consacrer toute sa vie. »

Or, à cette longue préparation, à ce constant exercice, à cette persistante étude, qu'ont appris ces bons praticiens? Ils ont appris d'abord ce qu'on peut demander à chaque matière, et comme il faut l'employer ; puis, comment certaines formes s'adaptent spécialement à certains besoins qui n'ont rien d'irréel, et comment on peut satisfaire, à l'aide de certaines combinaisons de lignes et de plans, à des convenances essentielles. N'est-ce rien que cela ?

Je ne dis pas que tous soient capables d'expliquer théoriquement les raisons qui rendent ces formes et ces combinaisons à la fois élégantes, hospitalières et commodes. Mais, comme dit Montaigne : « Quand la raison nous faut, nous employons l'expérience », et l'expérience leur a enseigné que la génération actuelle constitue simplement un anneau de cette chaîne sans fin qui forme la destinée de l'espèce humaine ; qu'il ne nous est pas permis de faire que le passé n'ait point existé ; que vingt lustres de journalière fréquentation font bénéficier certaines formes acquises d'une sorte de « possession d'état » bien difficile à contester ; que ces formes essayées par nos ancêtres, améliorées par nos aïeux, perfectionnées par nos pères, nous sont d'autant plus chères que, grâce à une longue accoutumance, aucune inquiétude préalable ne nous empêche de goûter, par avance, la caresse de leurs contours, et que même, par une manière d'effet réflexe, nos corps se sont accommodés à leur contact, comme on s'accommode aux façons d'être et de dire de vieilles connaissances, de bons amis.

N'est-ce rien non plus que cette préalable sécurité, cette confiance légitime? En doit-on faire table rase? Nos maîtres ébénistes n'ont garde de le penser. Aussi, au lieu de s'abandonner à ces belles envolées d'imagination, qui font planer les irréguliers de leur art au-dessus de nos ordinaires néces-



GOUFFÉ JEUNE. — SALLE A MANGER, STYLE MODERNE.

sités, ils s'appliquent, au contraire, à ne pas violenter des habitudes qui, suivant le mot si juste de Pascal, sont devenues pour nous une seconde nature.

Voilà pourquoi, dans les mieux raisonnées et les plus gracieuses de ces créations du *modern style*, nous ne trouvons presque plus de ces illogismes qui, dans d'autres ouvrages du même genre, nous déroutent, nous étonnent et finalement nous exaspèrent. Et premièrement, remarquez

qu'aucun de ces maîtres habiles — ni Kriéger, ni Roll, ni Schmit, ni Gouffé jeune, ni Pérol, ni Devouge et Colosiez — n'a essayé de réaliser, à l'aide de formules innovatrices, un mobilier de parade, une pièce de grande réception. Vainement vous chercheriez au Grand Palais un salon *néo-style*. Par contre, vous y trouverez plusieurs chambres à coucher et des salles à manger nombreuses, dont quelques-unes sont réussies à souhait. Et ne vous semble-t-il pas que cette constatation initiale vient directement confirmer ce que nous disions précédemment, de l'influence décisive de la femme sur tous les faits d'ameublement ?

Si nos jolies contemporaines ont bien conservé, pour les solennités mondaines, le luxe et la splendeur des toilettes éblouissantes, par contre, depuis quelques années déjà, gagnées par la contagion de ces besoins égalitaires qui gouvernent le costume de leurs frères et maris, elles ont bravement adopté, dans la vie journalière, une tenue simple, modeste et peu compliquée, qui se rapproche singulièrement de l'uniformité masculine. Or la relative modestie, la simplicité un peu sévère, qui distinguent les pièces intimes dont nous venons de parler, sont aux débordantes somptuosités des salons de grand style, juste comme le « costume tailleur » est aux splendides créations de nos grands couturiers.

Ainsi la mode du mobilier suit celle du costume féminin, et ce n'est pas seulement sur l'aspect extérieur de l'ameublement que s'exerce l'hégémonie latente ou avouée de la femme, elle s'étend à la structure même des meubles, sur laquelle ses qualités intimes lui donnent des lumières bien supérieures aux nôtres.

Faites comparaître ces maîtres ès-arts, architectes, peintres, décorateurs, qui, entre l'édification d'une maison et la décoration d'un palais, s'avisent d'inventer des formes de meubles et décident, dans leur sagesse, de la façon dont il convient que nous soyons assis, étendus, attablés ou couchés. Combien en est-il, dans le nombre, dont l'intelligence ne reste pas systématiquement fermée à tout ce qui n'intéresse pas exclusivement la vue ?

Satisfaire aux exigences de l'œil est leur unique souci, et cependant l'œil n'est qu'une infime partie de notre être, alors que le toucher enveloppe notre corps entier. Sur tous les points de notre périphérie, il nous rend sensibles aux influences extérieures, qui se traduisent, de l'aveu même des physiologistes, en impressions assez vives pour exalter ou empoisonner

le plaisir que nous causent les spectacles les plus merveilleux et les plus captivants discours.

C'est là pourtant un fait sur lequel il ne saurait exister ni doute, ni contestation. Sans remonter aux savants discours du docte Cardanus ou aux éloquentes dissertations de Nicander Jossius de Venafro, l'illustre Cabanis n'a-t-il pas proclamé que le toucher « est le premier des sens qui se développe en nous, et le dernier qui s'éteint »; Buffon, qu'il est « la pierre de touche des autres sens » ; Condillac, qu'il est « leur maître »; Delille, qu'il est « leur roi » ?

Or, si l'incorrection ou l'inélégance d'un profil mal dessiné produit un malaise déplaisant pour l'œil de l'artiste, combien l'incommodité d'un fauteuil mal proportionné ou d'un canapé mal construit doit enfanter un malaise plus grand pour de délicates et fragiles carnations! Sans tomber dans les raffinements de sensitivité de cette belle Odette de Neufchâteau, qui contemplant, avec François Ier, les carpes de Fontainebleau, déclarait, toute frémissante, qu'elle enviait leur sort, à cause « de la délicieuse caresse de cette eau limpide enveloppant leurs corps de toutes parts »; encore connaît-on plus d'une jolie femme, qui juge au moins inutile que la joie relative des yeux se complique d'une inéluctable courbature.

Mais je parle de malaise; pis que cela ! c'est notre santé qui peut être mise en péril par les défectuosités d'un mobilier mal compris. Combien d'écrivains, de fonctionnaires, de « gens de bureau », ont l'estomac perdu, détraqué, les intestins atrophiés, du fait de tables dont la hauteur mal calculée les a obligés, pendant des années, à comprimer ces organes au point d'arrêter le travail de la digestion.

Vous êtes privée, chère madame, de ce « doux et gracieux sommeil, dont parle Plutarque, qui, produisant peu de songes, marque une grande sérénité de corps ». Vous consultez un médecin. Cet excellent docteur vous conseillera de recourir aux calmantes prérogatives du chloral, du sulfonal, du trional. Peut-être vous ordonnera-t-il le valérianate d'ammoniaque de Pierlot, quoiqu'il soit un peu passé de mode. Il ne lui viendra certes pas à l'esprit de vérifier l'inclinaison de votre sommier ou l'épaisseur de votre traversin. Il n'ignore pas cependant que, suivant la nature de votre tempérament, suivant que votre complexion est sanguine ou anémique, suivant la régularité du fonctionnement de votre cœur et l'activité de la circu-

lation, la hauteur à laquelle votre tête est placée exerce sur la durée de ce sommeil bienfaisant et réparateur, « présent de Minerve », et sur sa qualité, une action directe. Insomnies persistantes, vilains rêves, oppressions, cauchemars, et, comme conséquence, migraines et nausées n'ont souvent pas d'autres causes. Voilà ce dont nos réformateurs n'ont cure. Par contre c'est ce que, grâce à votre expérience personnelle, vous saurez bien corriger.

Combien d'autres observations du même genre pourraient trouver place ici; mais il ne s'agit point de tracer un traité de l'ameublement. Nous n'avons qu'à passer la revue d'une exposition. Revenons vite au Grand Palais, aussi bien le temps nous presse.

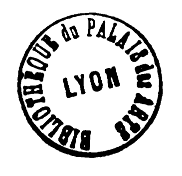
J'ai dit que, parmi les ensembles de mobiliers extra-modernes qui nous sont présentés par les maisons importantes d'ébénisterie, il s'en rencontre de fort réussis. Le plus charmant et le plus complet, à mon avis, est celui qu'expose M. Gouffé jeune. C'est une avenante salle à manger de campagne, ou tout au moins d'été, car, outre qu'elle est dépourvue de cheminée et s'éclaire par une large baie ouvrant sur un *bow-window*, ses nuances délicates appellent les rayons joyeux du soleil. Les meubles sont taillés dans un beau chêne ciré, non pas assombri par le brou de noix archaïque, mais conservant sa couleur naturelle,

Madré et jaune comme cire,

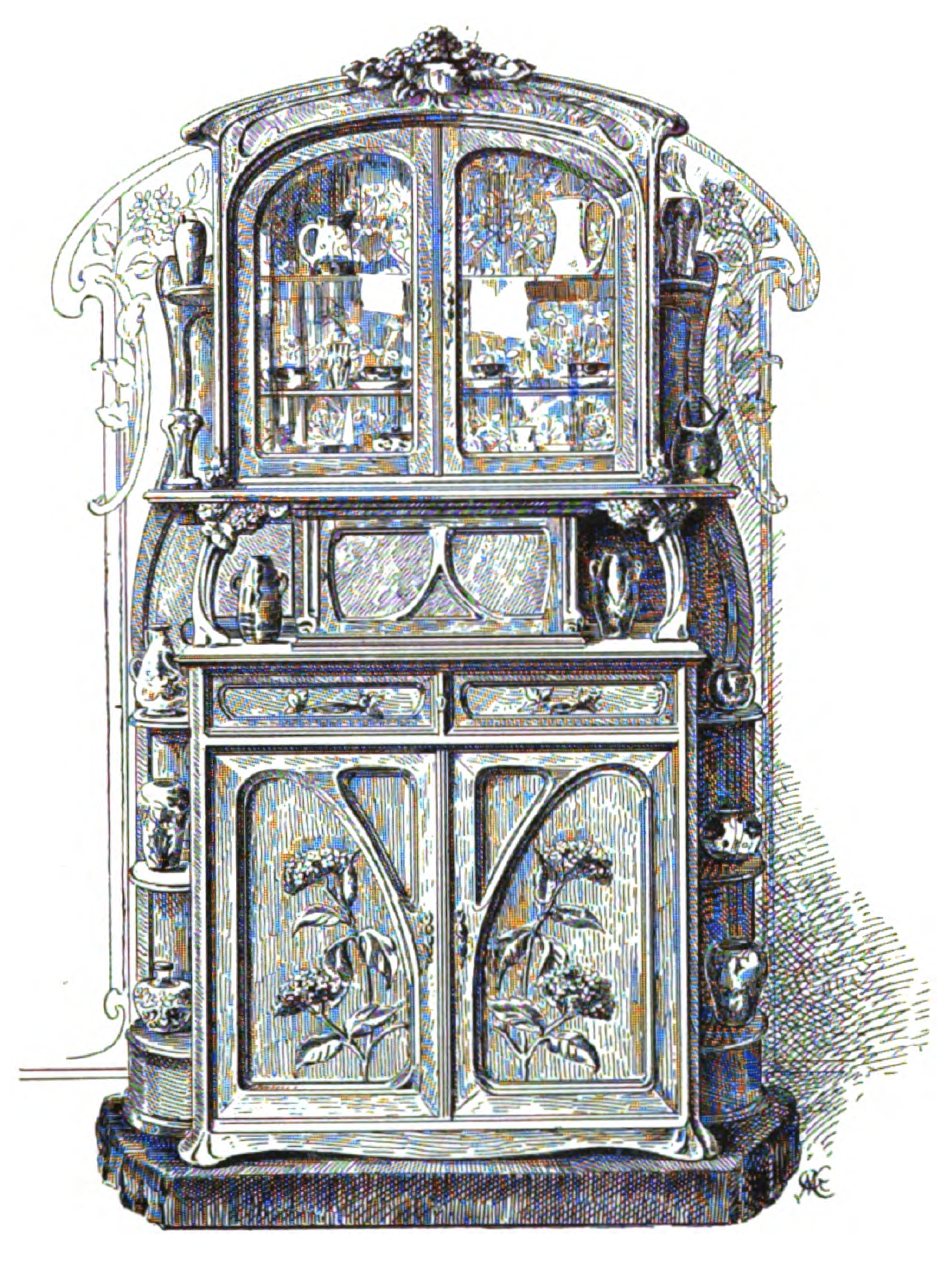
suivant l'expression du vieux Gilles Corrozet. Ils détachent harmonieusement leurs masses dorées et leurs profils d'une simplicité noble sur une tenture de toile de Venise lilas très clair, qu'encadre un ornement courant de même nuance, mais plus foncé, et se renforçant, aux angles des panneaux, de chutes de feuillages.

La chaise est d'un joli dessin ; la forme en est élégante et simple, bien sur ses pieds, avec un dossier vertical, comme il convient, mais sans raideur. La table, meuble essentiel, est bien plantée sur un entre-jambe robuste. Le buffet à deux corps se rapproche, par ses proportions sagement étudiées, du type normal. Il ne se complique guère de membres superflus, — organes que, contrairement à la théorie de Darwin, aucune fonction n'a créés. Quelques tablettes, greffées sur ses flancs, peuvent servir à la desserte, et dès lors sont excusables. Comme le commande l'esthétique

Majorelle frères. — Chambre a coucher, style moderne, laqué blanc et lilas pale.


BIBLIOTHEQUE du PALAIS des ARTS
LYON

nouvelle, toute la décoration dérive de l'interprétation d'une fleur, l'hortensia bleu, mais sans que celle-ci empiète sur les formes, qui restent commandées uniquement par l'usage et le besoin. L'ensemble est gracieux, intime, calme, gai, et modeste sans pauvreté. Seule une pendule-servante, à la charpente inutilement surchargée de contreforts et de consoles impropres à aucun service, fait tache sur ce petit intérieur aimable et charmant.



Gouffé. — Buffet.

Après Gouffé jeune, ce sont MM. Devouge et Colosiez qui, à mon gré, produisent la salle à manger la mieux étudiée, mais déjà moins intime et un peu plus prétentieuse. L'acajou clair y remplace le chêne ciré, enveloppant la pièce d'un lambris d'appui bien dessiné, mais coupé de ressauts au moins inutiles. La cheminée, avec sa hotte énorme, décorée de marqueteries vibrantes, détonne par sa note archaïque et moyenâgeuse, dans ce milieu aux prétentions extra-modernes. La table est d'une bonne construction, les chaises sont élégantes et confortables. La décoration murale est surtout remarquable. L'acajou encadre de ses tons chauds une tenture d'un vert très doux, et les panneaux tendus en étoffe sont égayés par de légères guirlandes fleuries, dont les pétales, abaissés de ton par un procédé chimique, sont sertis au point de chaînette ou de cordonnet : innovation

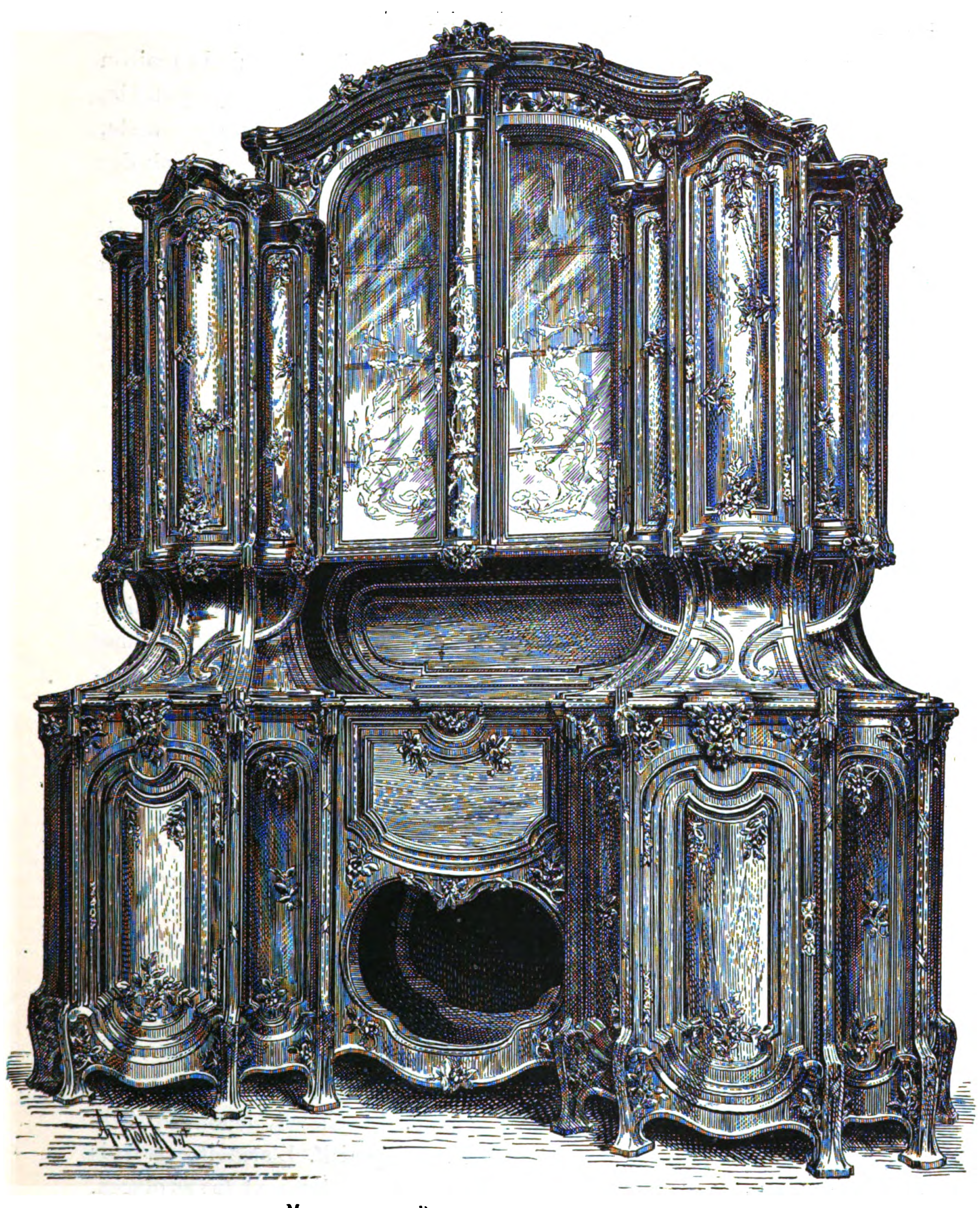
ingénieuse, qui produit le meilleur effet, et, à la rapidité dans l'exécution, joint le mérite, — et c'en est un, — d'être peu coûteuse.

C'est également une salle à manger que M. Mercier a choisie comme thème d'ameublement nouveau. Mais bien que le décor dans lequel il nous la présente — avec ses ondes déliquescentes imitant des chevelures infinies — ait la prétention d'appartenir au *modern style* le moins contestable, il ne paraît pas que ses meubles, dans leur structure essentielle, offrent rien d'absolument inédit.

Il me semble, en effet, avoir vu, dans le livre fameux de Roubo — et ceci n'est pas un reproche, — des pieds de chaises ressemblant beaucoup à ceux qu'il nous montre. Par contre, on y chercherait vainement ses dossiers de cuir estampé, en forme de cartouches. Quant au buffet, n'étaient quelques végétations superflues, caractéristiques de l'art nouveau, il se rapproche du style Régence modernisé et très fleuri, dont l'excès de richesse est encore souligné par les inutiles dorures qui débordent sur ses glaces.

Remercions en tout cas M. Mercier de n'avoir pas versé dans la redoutable ornière creusée par certains réformateurs malavisés, qui font consister la suprême ingéniosité de leur modernisme affamé d'imprévu, dans le mariage hybride et l'illogique union de meubles aux destinations contradictoires, et qui n'ont rien à démêler ensemble. Constatation d'autant plus élogieuse que les maîtres eux-mêmes — et j'entends les meilleurs et les plus forts — ne savent pas toujours se garer de ces incohérences. M. Schmit, MM. Damon et Colin, d'autres encore, en fournissent la preuve.

C'est encore une salle à manger qu'expose M. Schmit, mais moins paisible et moins discrète que celles dont il vient d'être question. L'acajou clair s'y associe à l'érable, pour composer une polychromie légèrement tapageuse; et les innovations dans la structure des morceaux essentiels se résument dans la peu compatible association de meubles divers, soudés ensemble sans aucune nécessité d'usage ou de beauté plastique. Tels sont notamment deux buffets compliqués de commodes, de servantes, d'étagères et flanqués de vitrines étroites, fermées de glaces divisées en compartiments réduits, imitation de ces singulières fenêtres à petits carreaux, dont un snobisme assez mal inspiré a gratifié ceux de nos appartements qui se conforment à la mode.



Mercier. — Buffet de salle a manger

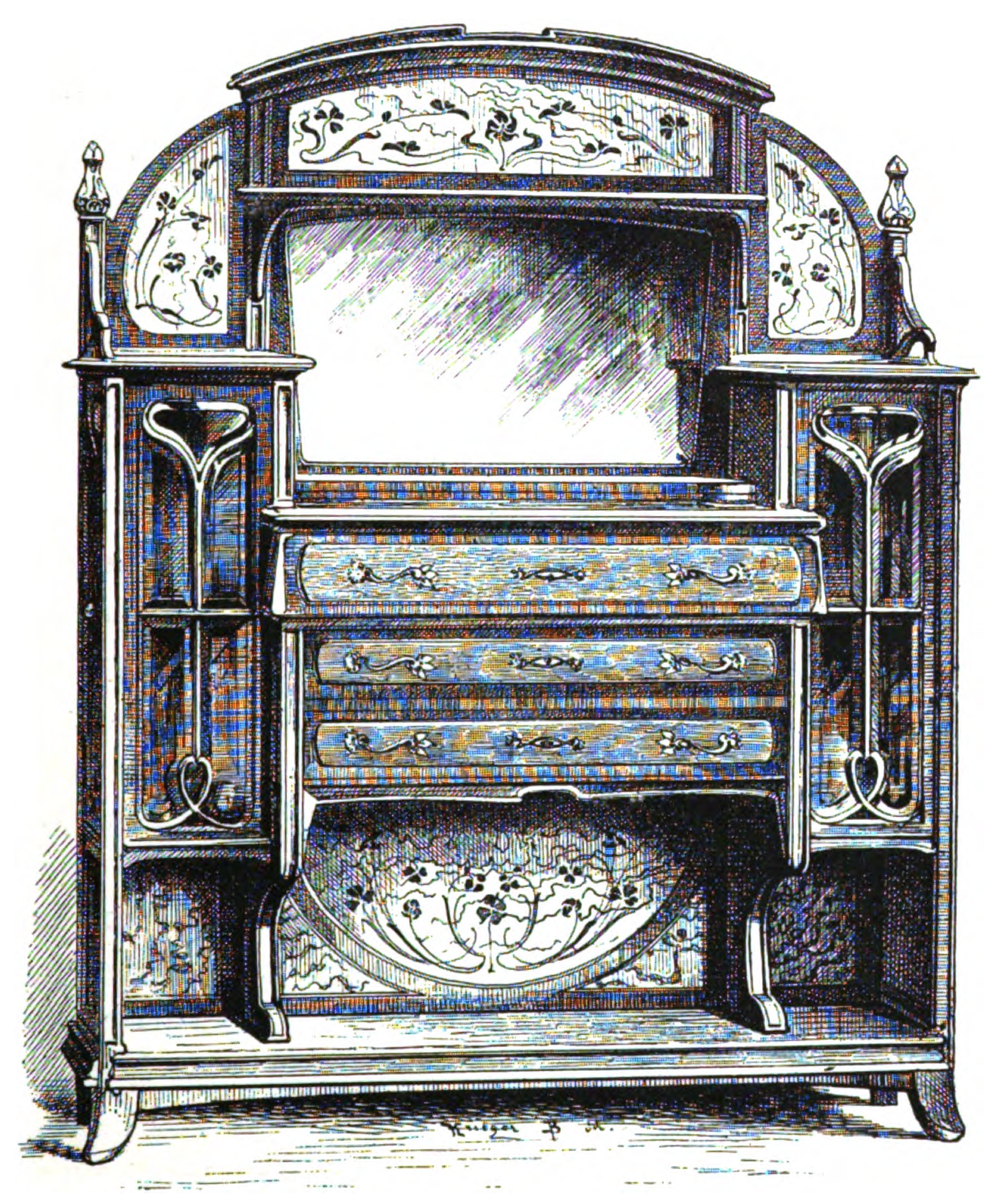
Moins heureuses encore, les recherches de modernisme de la maison Kriéger ont abouti à la création d'une banquette, siège peu confortable, accostée de deux étroites vitrines, incapables de rien loger d'un peu vaste, et surmontée d'une sorte de tablette de Damoclès, destinée à recevoir des céramiques menaçantes.

Mais la palme en ce genre revient à M. Louis Malard. A force d'ingéniosité, il est parvenu à agglomérer sur un buffet à deux corps, muni de sa cave, une étagère, un chiffonnier, une horloge et une vitrine en échauguette — le tout médiocrement gracieux et certainement incommode. Sans compter que si l'on doit souvent ouvrir et fermer les nombreuses portes et les plus nombreux tiroirs de ce meuble compliqué, l'horloge, secouée à chaque instant, donnera l'heure d'une façon bien irrégulière.

Encore doit-on savoir gré à M. Louis Malard d'avoir résisté à l'endémique attraction de la xylopolychromie, fort en honneur auprès de certains novateurs, et dont M. Brouhot expose des spécimens aussi troublants qu'étranges. Il nous est impossible, en effet, de trouver le moindre charme à ses mosaïques de bois colorés, teints ou « naïfs », exprimant dans des tonalités heurtées une flore conventionnelle, se détachant sur des levers de lune fuligineux ou sur la rutilance des couchers de soleil, ou encore nous montrant, en des paysages élégiaques, la rêverie de vierges grêles, échevelées, figurant des allégories symboliques. Ce n'est plus l'histoire romaine mise en madrigaux, comme rêvait de l'écrire le Mascarille des *Précieuses ridicules*. C'est la Nature et la Poésie traduites en tables de nuit, en guéridons, en cabinets, en servantes, en armoires à bijoux.

Mais quittons ces nouveautés un peu déroutantes, pour revenir à des expressions plus sages du *modern style*. J'ai dit que nos rénovateurs avaient exposé quelques chambres à coucher intéressantes. La plus aimable, peut être parce qu'elle est la plus simple, a été envoyée par M. Majorelle. Elle est en bois laqué blanc, relevé, aux angles, par quelques branches de lilas laquées au naturel. L'aspect général est frais, doux à l'œil, presque virginal. Le pied du lit est divisé en deux panneaux assouplis sur leurs bords, réunis au sommet par une élégante accolade. Le chevet, beaucoup trop élevé, fournit une réplique ingénieuse à ce dispositif. L'armoire, à trois portes et à trois miroirs, résume son bâti dans l'encadrement de ses glaces. Le tout est des plus réussis.

M. Malard, dont nous critiquions à l'instant le buffet si étrangement complexe, est plus heureux dans la présentation d'un lit en bois naturel et d'une armoire à glace à deux portes, d'un excellent dessin, qui constituent



Schmitt. — Dressoir.

un ensemble d'un goût sûr et d'une forme souple et avenante. Enfin, nous trouvons chez M. Louis Schmitt un autre lit et une autre armoire, bien compris, mais déjà « décorés » de ces terribles lanières qui sillonnent, en coup de fouet, des surfaces qui gagneraient à être plus calmes.

Somme toute, une démonstration intéressante ressort de l'exhibition au Grand Palais de ces spécimens assez nombreux de mobilier rénové. C'est

que notre ameublement national n'est nullement inféodé à des formules consacrées. C'est qu'en ces matières, comme en toutes autres, il est possible non seulement de créer du nouveau, mais encore de le faire accepter par ceux-là mêmes qui semblent le plus férus des modèles classiques — à la condition toutefois de ne point s'égarer à la recherche outrancière de ce que Molière appelait plaisamment « le fin des choses, le grand fin, le fin du fin » ; de ne pas prendre de simples contre-sens pour des marques évidentes de génie, et les incohérences pour des preuves irréfutables d'originalité ; de ne pas prétendre, de parti-pris, contrarier nos besoins, molester nos usages, violenter nos habitudes ; mais de raisonner nos œuvres nouvelles avec toute l'attention, avec tout le soin, que nos prédécesseurs ont, depuis deux siècles, apportés dans la réalisation d'un mobilier qui, certainement, possède de grandes qualités, puisqu'il a été adopté par toutes les nations de l'Europe.

Il faut, en outre, se bien persuader que les dérogations aux formes établies ne sont tolérables que lorsqu'elles semblent spontanées. Quand au contraire elles paraissent laborieusement cherchées, longuement méditées, péniblement voulues, elles deviennent insupportables, comme les paradoxes appuyés et tirés de trop loin.

Pourquoi la grande révolution marquée par l'avènement du style rocaille a-t-elle rencontré une si universelle faveur ? C'est parce que les « morceaux de caprice », composés par Meissonnier, Oppenhord, Briseux, Mondon le fils, Babel et quelques autres, paraissent dessinés comme en se jouant, et, jusque dans leurs innovations les plus audacieuses, conservent un parfum d'accident, d'improvisation, de non-préméditation, qui leur donne un charme spécial.

Méditons ces exemples, et aussi celui de ce libre esprit, qui, à l'Exposition de 1900, se crut génialement inspiré en construisant cette *Maison à l'envers*, que tout le monde a vue et appréciée à sa valeur. Cet « inventeur » attendait de son idée gloire, réputation, fortune. On sait à quel succès aboutirent ses efforts. Au lieu de l'imiter, appliquons-nous plutôt à respecter ces convenances, dont Hippias disait à Socrate que « quand elles se rencontrent quelque part, elles font que les choses paraissent belles et le sont réellement ».

III

Après nous être mis en règle avec les exposants du premier Salon du Mobilier, il y aurait presque de l'ingratitude à ne pas consacrer quelques lignes à la brillante coopération que nos Manufactures nationales ont apportée à cette solennité si instructive.



BROUHOT. — MEUBLE DE CABINET, MARQUETERIE.

La Manufacture de Sèvres ne s'est pas bornée, en effet, à prêter ces beaux vases, aux formes magistrales, dont les puissants contours égaient les massifs de verdure, et ces admirables *Chiens danois*, chefs-d'œuvre de Gardet, placés comme des sphinx égyptiens à l'entrée du pavillon d'honneur. Elle a encore exposé deux vastes vitrines, où se trouvent groupées ses créations les plus récentes. Enfin, au premier étage, son École de céramique, d'où sont sortis, en ces dernières années, tant de sujets méritants, présente des « travaux d'élèves » qui tiennent une place tout à fait distinguée au milieu des envois des écoles Boulle, Germain Pilon, Bernard Palissy, des patronages industriels du Papier peint et de l'Ébénisterie, de l'École normale de dessin de la rue Vavin, etc. Ensemble intéressant,

au reste, méritant qu'on s'y arrête, et affirmant les progrès considérables, réalisés, depuis 1889, dans l'enseignement technique des Arts industriels.

Quant aux Gobelins, c'est à eux que doivent aller nos principaux éloges. Leur exposition rétrospective, qui occupe la moitié du premier étage, constitue un des clous du Salon. L'administrateur de la manufacture, notre éminent ami Jules Guiffrey, qui a apporté toute sa science d'historien dans l'organisation de cette exhibition unique, ne l'a pas fait débuter, comme il est d'usage, à l'époque de la réorganisation par Colbert et Le Brun, de la *Manufacture royale des meubles de la Couronne*. Il est remonté jusqu'aux premières origines, jusqu'aux difficiles commencements de Charles de Comans et Raphaël de La Planche.

Débuts obscurs, au dire même de M. Guiffrey, modestes en tout cas et capables de fournir une amusante étude, où du fatras des *Mémoires*, des *Lettres missives* et des *Œconomies royales*, on pourrait dégager la lutte pour la vie de ces braves industriels attirés d'assez loin sur les bords de la Bièvre, réduits plus tard à invoquer les royales promesses, réclamant à grands cris « le moyen de subsister pour l'advenir », et se heurtant d'une part aux résistances d'un ministre austère, systématique ennemi des « jolivetés, mignoteries, chères étoffes, meubles douillets et mirlifiques, tapis et tapisseries », et d'autre part à la gasconne « chicheté » d'un prince un peu ladre, comme le furent la plupart des Bourbons, mais cherchant les moyens de se montrer « magnifique » à bon compte, et s'ingéniant à satisfaire aux légitimes exigences des « tappiciers de Saint-Marceau » sans délier les cordons de sa bourse.

A ce printemps attristé succède un été resplendissant, d'une éblouissante magnificence, d'une prospérité inouïe, empruntant au Roi-Soleil son éclat et sa grandeur. Puis l'automne survient avec ses inclémences, c'est-à-dire les embarras de la politique, les expédients financiers, la demi-misère et ses conséquences fatales. Mais les nobles et généreuses traditions qui persistent, la merveilleuse habileté qui s'affine encore, un goût supérieur, infiniment délicat sans trop de mièvrerie, et surtout l'admirable science des pourvoyeurs de modèles, conservent aux productions de cette Manufacture illustre entre toutes, un charme et une saveur incomparables. Les fruits, même trop mûrs et tachés, ne sont pas indignes de la floraison admirable qui les avait précédés.

Nous n'avons pas l'intention de nous attarder dans les vingt salles où se trouvent chronologiquement exposés les témoins de cette production unique dans les fastes des arts mobiliers. Nous nous bornerons à tirer de la contemplation de cette réunion exceptionnelle de chefs-d'œuvre les enseignements qu'elle comporte, en nous plaçant au seul point de vue de l'art décoratif.

En premier lieu, ce qui nous frappe, c'est combien, dans ces belles représentations, le sujet compte peu et joue un rôle secondaire, et comment la façon de l'interpréter domine tout le reste. A l'exception de deux ou trois compositions de Raphaël, et de la suite de l'*Histoire du roi Louis XIV*, toutes ces pages magnifiques nous ressassent, en effet, des aventures archiconnues, des *histoires* cent fois redites : celles de Psyché, d'Ariane, de Méléagre, d'Artémise, d'Esther, de Coriolan, d'Alexandre, de Constantin, etc., sans que nous sentions, à la vue de ces répétitions, la moindre lassitude. Tant il est vrai que les œuvres décoratives tirent leur intérêt, leur charme, leur éclat, de l'interprétation même et non du thème qu'elles développent.

En second lieu, tous ces chefs-d'œuvre proclament cette autre vérité, que la tapisserie de haute et basse lisse constitue, au premier chef, un art essentiellement somptuaire. Chargée de mettre en œuvre les textiles les plus coûteux, la laine aux couleurs éclatantes, la soie, parfois l'or et l'argent, uniquement destinée à rehausser l'éclat de palais ou de logis opulents, son rôle est d'imprimer à tous ses ouvrages un caractère de faste, de splendeur et de joie.

Comme l'a dit avec infiniment de raison M. Eugène Müntz : « L'expression de la souffrance ou de l'abnégation, les hautes conceptions philosophiques ne sont plus de mise ici. » C'est la nature en fête qu'on nous doit montrer, non ses tristesses, et si le sujet imposé — comme il arrive parfois — comporte quelque violence ou quelque douleur, il faut que celles-ci disparaissent noyées dans la somptuosité de la mise en scène et masquées par le *panache* des acteurs.

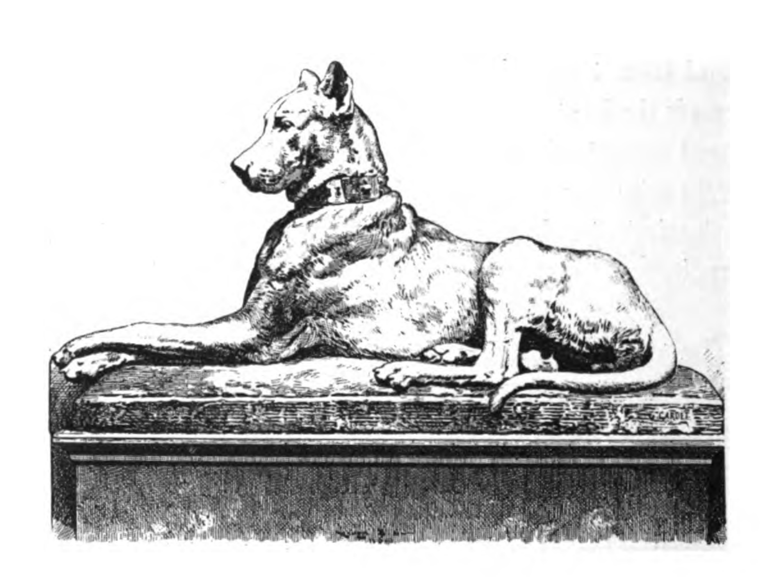
Cette réunion d'admirables ouvrages nous apprend, en outre, la part prédominante qui revient à la fantaisie dans ces décorations spéciales, et combien il est peu nécessaire que la nature y soit serrée de très près. On y peut voir, en effet, que les moindres *verdures* des premiers temps,

avec toutes leurs inexpériences de coloris et de dessin, ont une saveur décorative bien supérieure aux paysages plus réels que nos peintres prodiguent aujourd'hui.

Enfin on découvrira encore, dans ce bel ensemble, l'importance du rôle que jouent les bordures, dont le luxe et la richesse, au XVII[e] siècle, furent poussés si loin. En enlevant à la composition son apparence de tableau, elles concourent à lui confirmer, si l'on peut dire ainsi, son caractère de tapisserie.

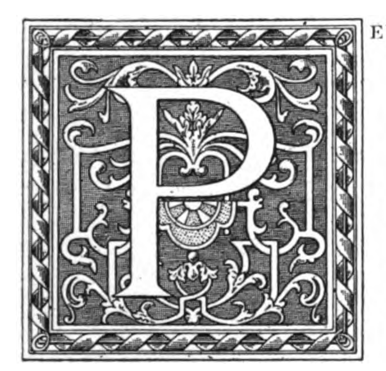
N'eussent-ils provoqué que ces remarques, assurément intéressantes pour les artistes auxquels incombe la direction de notre production mobilière, les superbes ouvrages, si bien choisis et présentés si heureusement par M. Guiffrey, auraient certes rendu à nos arts de l'ameublement un service inappréciable.

HENRY HAVARD



JEAN-BAPTISTE PIGALLE ET SON ART

I



EU d'artistes du XVIIIe siècle sont aussi intéressants pour l'histoire du goût français que Jean-Baptiste Pigalle, sculpteur du roi Louis XV, favori de Mme de Pompadour, mort chancelier de l'Académie royale. Il attire d'abord l'attention par ses dates, si heureusement placées qu'à elles seules elles ont une signification. Né en 1714, à la veille de la Régence, mort en 1785, à la veille de la Révolution, Pigalle est un artiste du pur XVIIIe siècle, et spécialement de l'« ancien régime ». Si l'on observe en outre que, vieilli de bonne heure, il ne produisit presque rien dans les dix dernières années de sa vie, on constatera que sa période d'activité est strictement enfermée dans un cycle de trente ans à peine, de 1747 à 1777 tout au plus, c'est-à-dire du célèbre *Mercure* à l'inauguration du *Mausolée du maréchal de Saxe*, monument qui était lui-même terminé bien avant 1777. Sa carrière s'ouvre à l'avènement de la Pompadour et se ferme à l'avènement de Louis XVI. Nul n'appartient plus complètement, plus exclusivement à cette période d'art que l'on appelle l'art Louis XV; enfin, par ses sujets légèrement courtisanesques, par ses allusions aux amours royales, *L'Amour et l'Amitié*, *L'éducation de l'Amour*, *Mme de Pompadour en Amitié*, Pigalle est un sculpteur « ci-devant ». Cette courtisanerie du ciseau ne passa d'ailleurs jamais à son âme. L'homme fut libre et franc. Mais l'artiste, par fonction, par naïveté aussi sans doute, prit ou se laissa imposer certains sujets fort

délicats. Fût-ce pour l'art une disgrâce? Un barbare seul oserait le soutenir. Loin de là, quand on s'est laissé gagner au charme de ces subtiles allégories sculptées, on sent que Pigalle avait reçu, pour l'exécution de telles commandes, une grâce particulière, ce qu'on pourrait justement appeler ici une grâce d'État.

D'où lui venait cette qualité souveraine, le charme? Sans doute en partie de son maître Robert Le Lorrain, l'auteur du célèbre bas-relief des *Chevaux du Soleil*, le chef-d'œuvre de la sculpture Régence. Mais Pigalle avait en lui-même de quoi suivre un si bel exemple, sans être pour cela un imitateur. C'est qu'il est un artiste de pure race française. En lui tout est sève naturelle, tout sent notre terroir. C'est là, semble-t-il, le trait distinctif qui le sépare nettement des autres sculpteurs, ses contemporains et ses pairs, un Lemoyne, un Bouchardon, un Falconet. Chez ceux-là on sent davantage, — à talent égal, — ce qui est l'école, l'Académie, l'Italie ou l'atelier : leur éducation, la tradition qu'ils ont reçue, percent dans leurs œuvres au moins autant que leur originalité. Chez Pigalle, on sent avant tout Pigalle.

Notons d'abord ce caractère d'obstination qui s'est marqué en lui dès l'enfance. La ténacité de notre artiste le fera surnommer plus tard, par Diderot, le « mulet de la sculpture ». Entêté, il le fut toujours. C'était un cerveau de peu d'idées, mais d'idées opiniâtrément poursuivies. Ceci indique, à côté d'une volonté peu commune, une force d'instinct capable de suppléer à tout, capable même de porter en soi le remède d'une éducation incomplète. Voyez-le s'acharner au travail, après la mort de son père, survenue en 1728 : voyez-le en communion de goûts avec la modeste famille des Allegrain, ses voisins devenus ses parents, ouvrier obscur partageant avec sa sœur les soucis d'un lourd ménage, vouant à l'art, chez Le Lorrain, puis chez Lemoyne, toutes ses heures de liberté, soutenu dans tous ses échecs d'école — et ils furent nombreux! — par une indomptable espérance, et fasciné par un rêve d'avenir. Voyez-le ensuite, rebuté du concours de Rome, partant à pied, sans ressources, pour la Ville Éternelle, à la conquête de son propre talent, et là, besognant si bien sans maîtres, que l'ambassadeur de France crut devoir à cet indépendant des encouraments officiels, et acheta son premier marbre, une copie de la jolie antique *La joueuse d'osselets*. Au bout de trois ans, Pigalle avait tiré de l'Italie

toute l'éducation qu'il en pouvait recevoir; il s'y était créé des amitiés précieuses. Il en revenait artiste formé, légèrement impressionné par l'an-



GEORGE GOUGENOT DE CROISSY.

tique, — son *Mercure*, auquel il pensait déjà, en témoignera, — mais, chose à remarquer, son fonds original n'est pas entamé. Rome ne le gâte pas, comme elle a gâté Bouchardon. Rome ne le *romanise* pas. L'entêté Pigalle continue à demeurer Pigalle. Et, comme cela va lui réussir, il continuera.

Ce n'est pas à dire que Pigalle ne reflétera pas, lui aussi, la mode et

le goût de son temps. Sans vouloir passer ici la revue de ses œuvres — notre dessein est tout autre, — nous savons bien qu'un jour vint où l'artiste, voulant composer son grand œuvre, qu'il crut son chef-d'œuvre, le conçut à peu près comme aurait pu le faire un littérateur. De là ce fameux *Mausolée du maréchal de Saxe*, drame à tapage et à mimique forcée, qui semble la mise en scène d'une tragédie sentimentale de Diderot. A défaut de Diderot, un ami de Pigalle, l'excellent abbé Gougenot, a pu avoir ici son influence. Mais Pigalle a pu fort bien aussi s'en passer et trouver tout seul un arrangement qui sent trop son XVIIIe siècle pour qu'il soit nécessaire qu'on le lui ait soufflé[1]. Cela signifie simplement que Pigalle a été de son temps, et qu'il ne dépend d'aucun artiste de s'abstraire du sien. Seuls, les artistes à théories et à abstractions pures — Dieu merci, Pigalle n'en était pas un, — prétendent élever entre le goût de leurs contemporains et le leur un mur, le mur de la doctrine : encore se trouve-t-il que souvent ce mur a des yeux et des oreilles. Pigalle, à l'occasion, n'a donc pas fermé la sienne, à plus forte raison, aux jugements et opinions de son époque. Mais ses erreurs, s'il y en eut, furent erreurs de France. Encore furent-elles, y compris le mausolée de Strasbourg, moins accentuées en général chez lui que chez ses confrères. Qu'est-ce à dire, sinon, comme nous l'indiquions plus haut, que Pigalle fut sculpteur avant tout, l'homme de son art et non l'homme d'une certaine école, et qu'à servir cet art il mit toute l'application d'un tempérament très particulier, où la robustesse le disputait à la finesse? A une époque où la sculpture déclame, prêche, s'agite, et parfois se contorsionne, celle de Pigalle, même quand elle sort de sa discrète tenue ordinaire, n'en demeure pas moins *sculpturale*. Ce culte du style propre à son art, ce sens de ses moyens particuliers, est à coup sûr le trait marquant de Pigalle statuaire, et à ce premier trait correspond aussitôt un second, qui achève sa physionomie : c'est un amour de la vérité si intense, qu'on se demande si le réaliste ne l'emporte pas encore chez lui sur le styliste.

C'est ce *réaliste* et ce *styliste* que nous voudrions aujourd'hui mettre un peu plus en lumière. Quelques œuvres peu connues de Pigalle, obligeamment mises à notre disposition, nous aideront peut-être à mieux mettre en valeur un de nos artistes français les plus achevés, un de ceux

1. Voir notre étude sur *Le mausolée du maréchal de Saxe*, brochure in-8° (Alcan, 1901).

dont l'œuvre est le plus mal connue en France, en dépit du livre consciencieux de Tarbé, un artiste enfin qui n'est point représenté au Louvre aussi complètement qu'il le mériterait.

II

Nous parlerons d'abord de ses *portraits*, ensuite de quelques *œuvres de style*.

Les portraits-bustes de Pigalle sont assez rares. On devine qu'il n'eut point la vogue, comme l'eut un peu plus tard Houdon. La prestesse, la facilité de cet incomparable physionomiste lui manquait, encore qu'il s'entendît fort bien à scruter le détail d'un visage. Mais avec lui la vérité s'offre toute crue, sans l'agrément que Houdon savait faire flotter autour d'elle. Il ne faut point oublier d'ailleurs que le portrait iconique ne peut jouer un grand rôle dans l'œuvre de Pigalle, qui fut toujours chargé de commandes importantes, dont quelques-unes restèrent à l'état de projet — par exemple *L'éducation de l'Amour*, — et qui d'ailleurs travaillait lentement, étant d'ordinaire à lui-même son propre praticien.



BUSTE DU MARÉCHAL DE SAXE (ATTRIBUÉ A PIGALLE).

Néanmoins, parmi les quelques bustes de lui qui nous restent, tous remarquables, il est possible de faire une distinction : les uns, de marbre ou de bronze, travaillés à loisir, sont d'une exécution achevée dans toutes leurs parties ; le modèle s'y offre avec tous les avantages du costume ou de la coiffure ; bref, on sent qu'il « représente ». Les autres, d'une facture beaucoup plus délibérée, simples terres cuites où l'accessoire est négligé,

portent seulement sur le visage l'empreinte d'une étude énergique, et laissent lire en caractères plus saillants le tempérament de l'artiste. Le buste en bronze de *Guérin*, chirurgien des armées du roi, et le buste en marbre du *Maréchal de Saxe*, au Louvre (si celui-ci est réellement dû au ciseau de Pigalle), sont caractéristiques de la première manière ; le bronze toutefois est très supérieur au marbre. Quant à la seconde catégorie, elle est exprimée à merveille par le *Desfriches* et le *Nègre Paul* du musée d'Orléans, mais surtout par le *Desfriches*. A chacune de ces deux séries peuvent se rattacher d'autres bustes, que nous allons décrire.

C'est d'abord le buste de *George Gougenot de Croissy*. Celui-ci appartient à M. le baron de Soucy, descendant des Gougenot, qui a mis gracieusement à notre disposition et l'œuvre et les précieux documents qui la concernent.

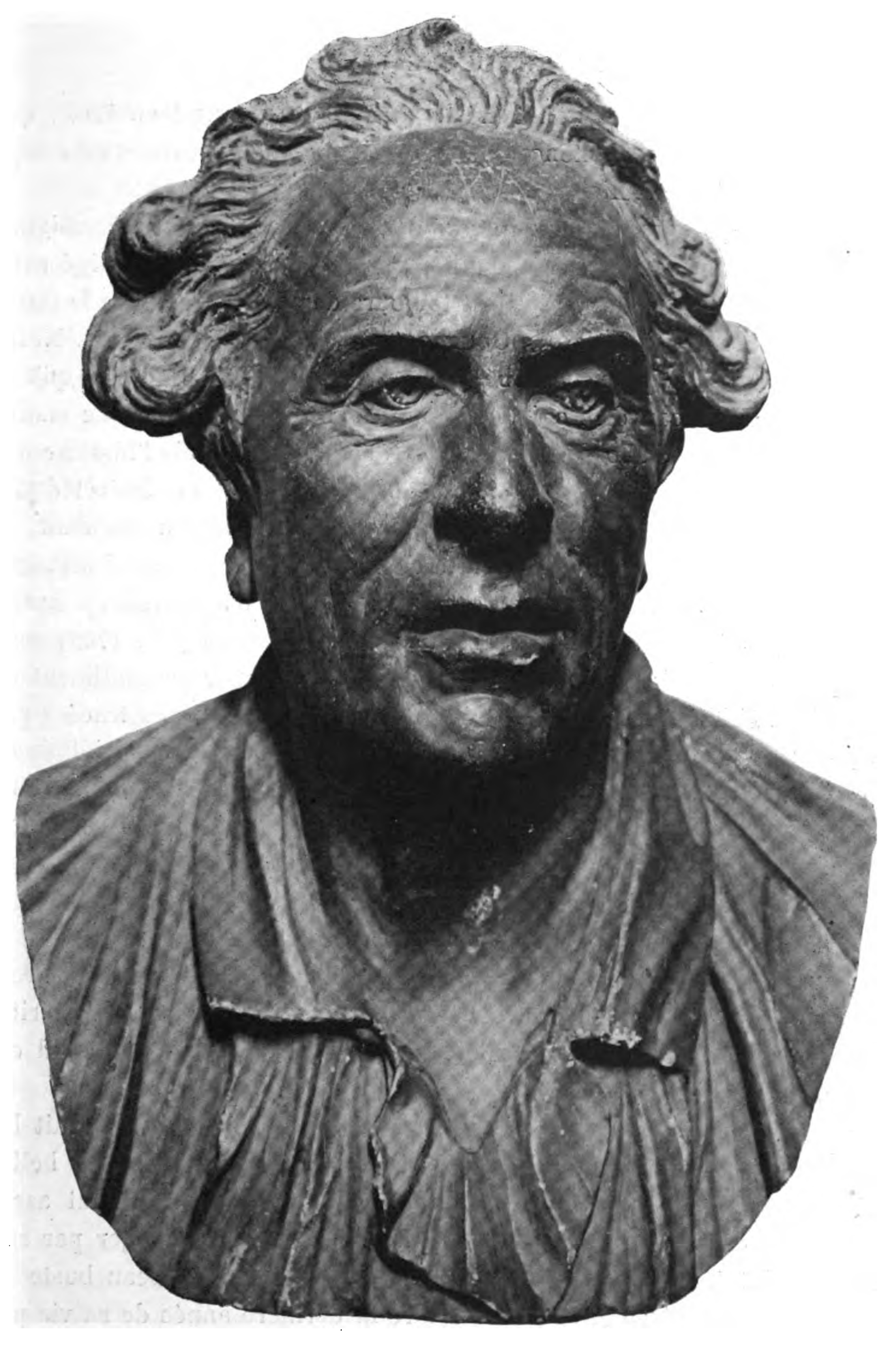
Ce buste magnifique n'est pas tout à fait inconnu des curieux. En 1888, il avait figuré à l'Exposition de « l'Art français sous Louis XIV et Louis XV », qui se fit à l'hôtel de Chimay, au profit de l'œuvre de l'Hospitalité de nuit, et M. de Champeaux, dans un article sur cette exposition [1], l'avait signalé. Mais l'œuvre n'avait été jusqu'ici ni reproduite, ni expliquée. Elle offre plusieurs sortes d'intérêt. En elle revit le type de ce qu'on pourrait appeler le bourgeois de qualité, un de ces fonctionnaires probes, zélés, que l'ancienne royauté honorait d'une estime particulière, et qu'elle appelait à elle dans ses conseils privés. George Gougenot, deuxième du nom, seigneur de Croissy-sur-Seine et de Lisle-en-Berry, portait le titre officiel de « conseiller secrétaire du roy, maison et couronne de France, et de ses finances ». Né le 29 décembre 1674, il était fils, d'un second mariage, de Paris Gougenot, maire royal de Croissy-la-Ville. Un frère de ce Paris Gougenot, Didier Gougenot (né en 1642, mort en 1711), était « conseiller secrétaire d'Henry-Jules de Bourbon, prince de Condé, premier prince du sang ». Quant à notre George Gougenot, « pourtrait » par Pigalle, outre le titre de conseiller secrétaire du roy, il portait encore celui de « tuteur honoraire de Mgr le prince de Condé, ancien tuteur de Mgr le duc et des princes et princesses ses frères et sœurs ». Il avait épousé, le 3 décembre 1714, une demoiselle Michelle Ferrouillat, qui lui survécut ; il mourut le 10 juin 1748. Il eut sept enfants, trois filles et quatre fils. C'est l'aîné de

1. *Gazette des Beaux-Arts* du 1er juillet 1888.





J.-B. PIGALLE. — MAUSOLÉE DU MARÉCHAL DE SAXE, A STRASBOURG.



Pigalle. — Buste d'inconnu (face)
(Chapitre Saint-Thomas, à Strasbourg).

ces fils, l'abbé Louis Gougenot (né le 13 mars 1719, mort en 1767), qui devint par la suite associé honoraire de l'Académie de peinture et de sculpture, et fut l'ami particulier de Pigalle.

Ces détails biographiques se trouvent, avec bien d'autres, consignés dans un précieux manuscrit de famille, vrai livre d'*Annales*, rédigé avec soin et décoré avec richesse, qui est toujours demeuré, ainsi que le buste de Pigalle, entre les mains des Gougenot et de leurs descendants. Notre George Gougenot II, père de l'abbé, n'en avait entrepris la rédaction qu'à la prière de son fils, car, dit Louis Gougenot, il était très modeste. Ce manuscrit, qui renferme d'abord la généalogie de la famille, puis l'histoire des divers emplois tenus par ses membres, offrirait un véritable intérêt d'histoire, et même d'art, s'il eût été conduit plus loin. Malheureusement, la rédaction de George Gougenot s'arrête en 1741. Malade, celui-ci alla aux eaux de Bourbon-l'Archambault en 1745; frappé d'apoplexie, ensuite atteint de jaunisse, et enfin d'hydropisie, il mourut en juin 1748, sans avoir pu mettre la dernière main à son mémoire. Mû par un sentiment de piété filiale, l'abbé Louis Gougenot écrivit, à la suite des lignes tracées par son père : « La mort ayant pris mon père lorsqu'il était occupé à finir ce livre, il va être continué par moi Louis Gougenot, son fils aîné. » Il ne donna pas non plus lui-même, par malheur, une longue suite à ce projet. Du moins le soutint-il assez pour nous faire connaître l'œuvre qu'il avait lui-même commandée à Pigalle.

Nous lisons en effet dans le manuscrit, folios 79-80 :

« Mon père ayant donné dans ce manuscrit une idée de nos ancêtres, je crois, d'après cet exemple, devoir transmettre son portrait à la postérité. Je le ferais avec bien de l'expression, si je pouvais le rendre tel qu'il est gravé dans mon cœur.

« Il était grand, puissant, très fort et d'une belle figure : il avait les yeux bien fendus, le nez aquilain, les cheveux blonds, et les plus belles dents du monde. Il était haut en couleurs. Quoique son profil fût assez avantageux, il gagnait plus à être vu de face. On en peut juger par son portrait peint à l'huile par Fontaine en 1745[1], et par le beau buste en marbre qui le représente. Je l'ai fait faire la dernière année de sa vie par M. Pigalle, le plus habille (*sic*) sculpteur de notre siècle. »

1. Ce portrait ne se trouve plus dans la famille de Soucy.

Rarement l'état civil d'un buste fut-il établi avec plus de précision. Du reste, l'artiste a profondément incisé, au revers de l'œuvre, son nom, avec la date, et les titres du personnage : « *J.-B. Pigalle fecit 1748. — George Gougenot Écuyer Seigneur de Croissy et de l'Isle, etc. — Tuteur des princes de Condé.* » Au-dessous, et probablement ajouté après coup : « *Né le 28 déc. 1674, mort le 10 juin 1748.* »



BUSTE D'INCONNU (PROFIL)
(Chapitre Saint Thomas, à Strasbourg).

Quant à la qualification donnée à Pigalle, « le plus habile sculpteur de notre siècle », à la date de 1748, elle ne doit point surprendre. C'est cette année même que furent commandées à Pigalle et exécutées les deux statues en marbre que Louis XV envoyait à son « bon frère » Frédéric II pour ses jardins de Sans-Souci, le *Mercure* et la *Vénus ;* le *Mercure* déjà connu, fait en marbre à petite dimension pour la réception de Pigalle à l'Académie (1744), puis en plâtre, à la dimension de six pieds, pour le Salon de 1747 ; la *Vénus*, toute fraîche éclose du cerveau de l'artiste, et presque égale en beauté à l'œuvre précédente. Rien d'aussi élégant, d'aussi éclatant de grâce et d'esprit n'avait paru depuis les meilleures œuvres de Coysevox, de Le Lorrain, ou du premier Guillaume Coustou. Les commandes commençaient à affluer vers Pigalle, et la tête de son *Mercure* allait être aussitôt classique dans les ateliers, à l'égal d'un antique.

C'est probablement cette réputation qui décida Louis Gougenot à demander à Pigalle le portrait de son père. Et c'est probablement durant les longues séances consacrées par l'artiste à son travail, que se cimenta

la solide amitié qui unit dès lors le sculpteur à l'abbé amateur. Louis Gougenot, abbé de Chezal-Benoît, prieur de Maintenay, n'était pas encore, à cette date (il n'avait que vingt-neuf ans), associé honoraire de l'Académie royale de peinture et de sculpture ; mais il avait voyagé, il était agréable de sa personne[1], et il devait orner aisément sa conversation de ces souvenirs ou anecdotes qui abondent dans son œuvre, imprimée et manuscrite. Longuement il dut analyser avec l'artiste la figure de ce père vénéré, dont il prévoyait la fin prochaine, et rien n'est plus exact que l'idée qu'il nous en donne. Ce buste de l'ancien tuteur du prince de Condé est une chose accomplie en son genre. Œuvre éminemment représentative, qui, outre un portrait singulièrement personnel et individuel, nous retrace un patriarche de l'ancienne bourgeoisie de France, dans toute sa dignité tempérée de douceur. Si l'âge a légèrement épaissi les contours, les formes générales sont fortes et belles ; les yeux, aujourd'hui émoussés, durent avoir le regard franc et vif ; ces joues, légèrement tombantes, accusent la vieillesse saine, non la décrépitude, et la bouche a gardé sa finesse, voire sa bonhomie. Sur ce masque placide de brave homme arrivé à la fin d'une honorable carrière, se lit la manœuvre à la fois prudente et résolue du ciseau de Pigalle ; les plans sont vigoureux, saillants ; et pourtant ils sont admirablement fondus. Les sourcils, les boucles de la perruque, la fourrure du vêtement, jusqu'aux boutons et à la passementerie de la veste, tout cet accessoire est traité d'une façon à la fois sûre et rapide, sans minutie excessive, mais avec le soin que comportent de tels détails pour faire valoir et expliquer une figure. C'est la physionomie elle-même, avec son caractère moral, qui a été l'objet principal de l'artiste, et dans cette interprétation il a triomphé. Il en a tiré tout ce qu'elle contenait. Il n'y a rien ajouté, il n'a cherché ni à styliser, ni à héroïser son modèle. La seule vérité revit dans cette effigie, avec cette justesse choisie, ce maximum d'effets dans la simplicité, qui fait de l'individu un type, et dessine sur les traits d'un bourgeois un chapitre de notre histoire.

Si satisfait qu'il fût de la peinture de Fontaine ou du buste de Pigalle, Louis Gougenot ne s'était point borné là. Sa piété filiale voulut inscrire les traits de son père, en y joignant ceux de sa mère, sur le registre même où il consignait les réflexions qu'on a lues plus haut. De là, au haut du

1. Voir son portrait, par Greuze, gravé par Dupuis.



feuillet 80, le double médaillon, malheureusement non signé, qui coupe sa rédaction et fournit au manuscrit une belle tête de page. Au-dessous on peut lire la suite du portrait moral de Gougenot, dépeint par son fils : « A l'égard de son caractère, il était peint sur son visage ; il ne connaissait que l'équité pour guide ; il était bon, modeste, d'un facile accès, quoiqu'il parût froid au premier abord ; il avait les manières unies ; il était un peu timide, d'un secret impénétrable », etc.

Ce double médaillon offre à son tour un certain intérêt. D'abord il nous présente un Gougenot un peu moins âgé et moins grave que ne l'a sculpté Pigalle : il sourit, et le regard, dirigé vers la droite, est fin, presque caressant. Faut-il y voir une réduction du portrait de Fontaine, fait en 1745 ? Il se pourrait. L'intérêt s'attache aussi à la figure de « dame Michelle Ferrouillat, son épouse », comme dit le manuscrit. Elle semble assez rapprochée d'âge de son mari, ce qui ne la fait point jeune ; et ses traits ne sont point réguliers. Mais la figure est ronde, les yeux grands et bons ; la bouche sourit. Il y a loin de cette expression à celle que M. Marquet de Vasselot a notée dans le double médaillon en marbre des mêmes personnages, qui se voit au musée de Versailles[1]. De toute façon, la comparaison des médaillons peints, dans le manuscrit de M. de Soucy, avec les médaillons sculptés, s'offre naturellement à l'esprit. On sait que ces derniers sont tout ce qui reste du tombeau que Pigalle éleva de ses deniers, — nous dit Tarbé, — à son ami Louis Gougenot, lorsque l'abbé mourut en 1767. Placé dans l'église des Cordeliers, ce tombeau comprenait, raconte Dargenville, « le buste de cet abbé groupé avec les attributs de sa dignité et de ses connaissances, et le médaillon de son père et de sa mère ».

Le buste de Louis Gougenot reste toujours à trouver. Quant aux médaillons sculptés, on voit que : 1° en ce qui concerne le père, Pigalle a purement et simplement reproduit, en le réduisant, un des profils du buste ; 2° en ce qui concerne la mère, qui, selon toute vraisemblance, ne vivait plus en 1767, il s'est peut-être inspiré du médaillon peint ou de tout autre portrait aujourd'hui perdu, mais en allongeant le visage, en creusant les joues, en donnant enfin à cette tête de vieille femme émaciée l'expression de deuil et de souffrance qu'il avait pu lui voir sur la fin de sa vie.

1. *Quelques œuvres inédites de Pigalle*, par Jean-J. Marquet de Vasselot, *Gazette des Beaux-Arts* du 1er nov. 1896.

Le réalisme de ce profil donne l'impression d'une chose vue, et Pigalle était l'homme de ces choses-là. Quant au groupement, sur le tombeau, de l'image du fils avec celle de ses parents, sans doute il faut y voir un écho de l'idée qui est déjà réalisée dans le manuscrit, à moins qu'il ne s'y trouve un effet des recommandations du défunt à l'ami de toute sa vie. Pigalle, très accessible aux impressions familiales, dut trouver au foyer des Gougenot des mœurs telles qu'il les aimait. Aussi n'a-t-il pas travaillé pour eux seulement avec son talent, mais avec son cœur. Le bronze où il avait fait revivre les traits de l'abbé, œuvre désintéressée s'il en fut, semble égaré depuis la dispersion des Monuments français ; Lenoir ne l'a donc que provisoirement sauvé ; mais du moins le buste en marbre de George Gougenot a survécu intact, et il inscrit à l'actif de Pigalle, dans la série de ses grands bustes, un chef-d'œuvre de plus.

III

Voilà désormais un pendant tout trouvé au buste si expressif du chirurgien Guérin, récente acquisition du Louvre (en 1893), dont ce musée a le droit d'être fier.

Aurions-nous, d'autre part, dans une très remarquable terre cuite de la collection Doucet[1], un pendant au buste en marbre de Maurice de Saxe, que possède également le Louvre et qui figure au catalogue comme une œuvre de Pigalle ? La terre cuite de M. Doucet (qui a fait partie auparavant de la collection Schwitter et de la collection Goldschmidt), serait-elle, sinon l'original du marbre, au moins l'étude dont l'auteur du marbre se serait inspiré ? Nous l'avons cru un instant. A première vue, les ressemblances générales nous avaient surtout frappé. Une confrontation plus attentive des deux œuvres nous en a surtout fait sentir les différences, différences d'expression et d'esprit, différences non moins marquées d'exécution. Sans doute, si nous considérons la tête laurée du maréchal dans le monument de Strasbourg, nous trouvons à cette physionomie (la seule dont nous soyons assuré qu'elle est l'œuvre de Pigalle), une parenté

1. Nous en avons fait exécuter une reproduction en héliogravure, qui paraîtra dans le prochain numéro de la *Revue*. — *N. D. L. R.*

avec le marbre du Louvre et la terre cuite du cabinet Doucet, à la fois. Mais il se pourrait que Pigalle ne fût en réalité l'auteur d'aucun de ces deux bustes. Celui du Louvre n'est pas signé. Il provient, il est vrai, du musée des Monuments français, où il était attribué à Pigalle. Nous souscririons à cette attribution, si, à défaut de signature, le buste portait la trace du ciseau qui modela le Gougenot; mais il n'en est rien. Pigalle a l'exécution ressentie, mais non brutale ; il taille à plans, mais non à pans coupés. Le menton, la commissure des lèvres, dans le marbre du Louvre, et nombre d'autres détails, semblent étrangers à la facture du maître. Et le tout a quelque chose d'officiel, de banal, que l'on ne saurait en général imputer à ses œuvres. Quant à la terre cuite de la collection Doucet, elle est d'une observation aussi intime, d'une exécution aussi caressée et serrée, que l'autre œuvre est décorative et sommaire. C'est justement ce fini, et cet usage particulièrement doux, harmonieux, de l'outil, enfin ces délicatesses fermes, enveloppées et comme ouatées de sentiment, qui nous semblent trop raffinées pour la nature de Pigalle et assez éloignées de sa manière. Enfin, la matière même dans laquelle cette œuvre si pénétrante est modelée, soulève une objection. C'est une terre d'un jaune cendré, très fine, très propre à toutes les subtilités de la touche et telle que Lemoyne en usait dans maints de ses portraits justement réputés, tel celui de Florent de Vallières, au musée de Tours. Pigalle, d'ordinaire, usait d'une terre plus grosse, d'une couleur foncée, rougeâtre, dont le grain plus épais s'accommodait d'un travail libre et même parfois rude et comme emporté.

L'on ne voit pas bien non plus, quand on examine les dates, à quel moment Pigalle aurait pu exécuter un buste en marbre de Maurice de Saxe d'après le modèle vivant. La notoriété de Pigalle éclate soudain en 1747 ; il reçoit aussitôt des commandes importantes qui l'occupent jusqu'en 1749; Maurice meurt en 1750. Durant les quelques années qui précèdent sa mort, il n'est guère qu'aux camps, en Hainaut, en Hollande, jusqu'au traité d'Aix-la-Chapelle (1748) ; restent dix-huit mois de sa vie, durant lesquels il se partage entre Paris et Chambord. Si, dans ce très court espace, Maurice avait posé devant Pigalle, il semble que le fait n'eût point passé inaperçu ; il serait signalé dans quelques mémoires; l'œuvre eût paru au Salon et n'eût pas manqué d'exciter l'intérêt. Lorsque, en 1753, Pigalle fut

préféré à Guillaume II Coustou pour l'exécution du mausolée[1], quelqu'une des pièces officielles relatives à ce fait — et nous les avons presque toutes, — eût mentionné à tout le moins, parmi les raisons de cette désignation, le buste récent du sculpteur, exécuté d'après le vif. Or, rien de pareil ne s'est produit, tandis que nous savons au contraire que Lemoyne avait fait un Maurice de Saxe, qui figura à sa vente avec d'autres bustes, sous le n° 116[2]. L'absence de tous ces éléments à la fois nous porterait à conclure que Pigalle, dans sa très belle statue du maréchal descendant au tombeau, s'est simplement inspiré des portraits déjà existants de Maurice de Saxe. Tant sculptés que peints, ceux-ci étaient assez nombreux, et l'on en pourrait dresser une petite iconographie. Pigalle n'eut qu'à choisir. Autant qu'on peut en juger, la tête à la fois idéalisée et ressemblante, *héroïsée* et précise, qu'il a composée, ressemble surtout, pour le haut du visage et l'expression générale, aux beaux pastels de La Tour, dont le Louvre possède un exemplaire, qui n'est peut-être pas le véritable original; et, pour le bas du visage, pour cette bouche mélancolique et même douloureuse, pour ce menton énergiquement frappé et si curieusement dessiné, à la tête de la collection Doucet. Celle-ci est-elle de Le Moyne? Il se pourrait fort[3]. En tout cas, elle ne doit être attribuée qu'à un artiste iconique de la plus haute valeur. Quant au buste du Louvre, qui ne paraît pas nécessairement exécuté d'après nature, ce serait un arrangement fait par un anonyme, non sans talent, lequel se serait surtout inspiré des portraits de La Tour, en donnant à sa figure une attitude décorative.

S. ROCHEBLAVE

(A suivre.)

1. Voir notre *Mausolée du maréchal de Saxe*, p. 12-13.
2. Voir G. Le Breton, *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1882, étude sur J.-B. Lemoyne.
3. A la vente Goldschmidt, le *Maurice de Saxe* avait pour pendant un *Lœwendahl*, exécuté probablement par le même artiste et dans le même temps. Maurice et Lœwendahl étaient frères d'armes; le maréchal de Saxe est mort entre les bras de son ami. Or, Pigalle n'a jamais fait un Lœwendahl, tandis que Lemoyne en avait exposé un au Salon de 1750. Autre présomption pour que le buste qu'on présume être le jumeau de celui-là (le *Maurice* de la collection Doucet), lui soit étranger; mais il n'est pas forcément pour cela de Lemoyne. Il est toutefois digne de l'être.

ÉMILE GALLÉ

(TROISIÈME ARTICLE[1])



Après 1889, on ne rencontre plus guère la figure humaine dans aucune des branches de sa production. C'est comme un vœu de complet renoncement qu'il a fait à l'enveloppante et très humblement puissante nature, si longtemps oubliée. A peine, en ces dernières années, a-t-il été pris, deux ou trois fois, pour des conceptions d'intailles, au regret de l'être humain, en des intentions dont je parlerai plus loin. A l'endroit des couvertes plombeuses, j'ai gardé un particulier souvenir d'un bassin exposé en 1884, où l'émail blanc s'alliait à l'un de ces revêtements noyés, colorés de cuivre et de manganèse, sans envahir une zone de terre restée vierge, incisée seulement de quelques ornements végétaux.

Cependant, des pièces de petit format, sans rapport avec la décoration systématique d'un appartement, réclament des enrichissements d'une finesse plus chatoyante et plus subtile. Des porcelaines et des vernis mous de la Chine l'induisent à les demander à des émaux stannifères de petit feu. Il en crée de deux sortes : d'opaques, à base d'oxyde d'étain, et de translucides fondants et colorés, à base de minium, de borax et de sable. Ces délicates matières se broient à l'eau, se rebroient à l'essence, se posent au bout d'un long pinceau. Je citerai, comme exemple de leur emploi, un cruchon rouge rubis de grand feu, tacheté de jaune et brodé d'une ornementation au petit feu, dérivée du lys martagon. Les mêmes émaux légers

1. Voir la *Revue :* t. XI, p. 34 et 171.



interviennent à ravir sur un drageoir à fond de grand feu, en une bordure inspirée de la scabieuse de Tartarie.

Il sied, enfin, de tenir compte de plusieurs techniques accessoires et complémentaires. Des feuilles d'or, d'argent ou de platine, sous couvertes colorées, sont posées à plat ou appliquées sur des reliefs d'ornements gravés. Des paillons ou poudres métalliques font crépiter dans les mêmes conditions leurs étincelles. Des motifs de fond sont imprimés sur la terre fraîche. La gravure au touret mord le biscuit et l'émail lui-même. C'est par séries qu'on pourrait énumérer les ouvrages enrichis par ces pratiques de supplément. Tel porte-bouquet chamois, à fond coulé, arbore des rosaces blanches et bleues et frappées d'or. Tel autre, à fond chocolat clair et à couleur café au lait, associe la poudre d'or à des émaux rose chair et noir. Une petite buire en émail brun, nuagé de jaune, portant une inscription implorant la conservation de la porte Saint-Georges, à Nancy, se borde d'émaux de petit feu rose crevette et rouge sur fond aciéré, et se pare de gravures au touret, argentées et dorées[1]. Un seau à fleurs, à fond de grand feu de couleur bronze, de forme sphérique et orné d'inflorescences et de fructifications du pissenlit, présente, sur sa surface, un motif répété, tiré des graines de la plante et imposé par impression sur la terre molle. Les parties gravées du décor mettent le biscuit à découvert. Un trait profond, du ton de la terre, cerne les fleurs et les feuillages exécutés en émaux et ors de grand feu. Je ne crois pas devoir prolonger ces nomenclatures. Il suffit qu'on ait pu prendre conscience des originaux procédés et des conquêtes technologiques du maître de Nancy dans la céramique, comme on avait pu, précédemment, se former une idée de ses méthodes de composition[2].

1. Cette petite cruche implorante, d'une si remarquable exécution, appartient à M. Antonin Proust, président de la Commission des monuments historiques en 1884. Elle contribua grandement à sauver la porte Saint-Georges. Voici l'inscription qu'on y peut lire : « *Je suis un petit cruchon manqué. — Je suis né bien avant terme. — Ma mère, estant cruche d'art, prit peur, — le jour qu'on défit la porte Saint-Georges. — Vieillesse est fin. — Jeunesse est une grâce. — Ce Proust me puisse sauver!* »

2. Les pièces visées dans le § IV ont, toutes, paru à l'Exposition de l'Union centrale en 1884, et à l'Exposition universelle de 1889. M. Gallé envoyait encore au Salon du Champ-de-Mars, en 1892, un *Corbillon en émail coulé*, « plantes de capillaires et de saxifrages émaillés sous la cascade d'émail ruisselant », et *Fruit de pensée*, « petit vase flambé à intailles, en forme de capsule de pensée des champs ». (Voir sa note sur ses envois au Salon, *Revue des Arts décoratifs*, 1892, p. 333 et suivantes.) Depuis lors, sans déserter la céramique, il s'est principalement consacré au verre et à l'ébénisterie. — Sur les techniques de poterie du maître nancéen, les grandes notices sur ses œuvres présentées aux jurys des deux expositions précitées (1884, 1889).



V. *L'Œuvre de verre.* — J'eus, un soir d'été, au dernier éclat du soleil, la bonne chance de pénétrer dans le petit atelier où M. Gallé conserve quelque temps en observation ses pièces de verrerie en voie d'achèvement et susceptibles de recevoir, peut-être, un perfectionnement suprême. Il y avait là, s'isolant sur des socles ou disséminés sur des tablettes, à diverses hauteurs, s'offrant en réflexion et en réfraction aux jeux de la lumière, vingt-cinq ou trente vases, tous de forme végétale, et tous différents. Une coupe jaune, ensanglantée de rouges marbrures, frappée à revers d'un rayon qui la traversait, brillait d'une intérieure lueur de veilleuse gardienne d'un mystère. Une urne s'empourprait d'une pourpre de feu couvert, pleine d'étincelles endormies. Un cornet blanc comme nacre se nuait de rose chair, de mauve et de vert pâle. De l'opacité relative d'un vase bas, cylindrique et massif, tout d'ombre fauve, s'arrarachaient des végétations chercheuses d'air et de jour. Des verres glauques enfermaient des germes visibles, en bulles, en souffles. Les couches de matières superposées jouaient, les unes sur les autres, amincies, déchirées par place, striées, mordues de traits vifs, s'ouvrant à des incrustations, se fondant en reflets. Çà et là, l'améthyste, l'opale, la topaze brûlée, le saphir clair, souriaient, dans leur douceur blonde, à l'éclair saignant d'un rubis, au vert scintille-

« Nous chasserons la guerre et le meurtre a coups d'ailes. »
(V. Hugo.)

ment d'une émeraude. L'émail onctueux s'était coulé, parfois, au creux des gravures, et, parfois, il déployait à la surface de chatoyantes broderies. Et tous ces vases, fleurs et fruits du jardin magique, formes chantantes aux voix apparues et non entendues, pures expressions d'inexprimables rêves, unissaient à la finesse inaltérable des pierres dures le satiné des pulpes florales, le velouté de la prune ou de la pêche, le moelleux de la chair, le flottant du nuage... La chambre n'était meublée que d'une table et d'une chaise. Sur la table s'éparpillaient des brins de verdure, des croquis, des feuilles de papier noircies d'écritures serrées, chargées de formules de chimie et de versets bibliques, de vers de poètes lus et relus. Mes yeux y tombèrent sûr cet oracle du roi psalmiste : *Habite la terre et t'y nourris de vérité;* sur cette aspiration de Marcelline Desbordes-Valmore : *Béni soit le coin sombre où s'isole mon cœur;* et sur cette noble pensée de M. Mæterlinck : *Une chose belle ne meurt pas sans purifier quelque chose.* Étaient-ce là les éléments des incantations dernières, d'où avaient surgi en impressions cristallisées, en synthétisés mirages, ces vases d'un si rare attrait ? Avec un peu d'imagination, on l'eût pu croire. Mais de quels soins minutieux, de quelles difficultés vaincues témoignent, en réalité, de tels ensembles aussi naturels, à l'apparence, que les floraisons du printemps!

Devant cette poignée d'œuvres parfaites, mais récentes, ne représentant, en somme, qu'un court moment des recherches de l'artiste, je me pris à penser au nombre incalculable de joyaux de verre, jetés depuis quarante ans par M. Gallé vers les quatre points cardinaux. Si l'on pouvait revoir aujourd'hui en un seul milieu et d'un long regard continué tout ce qui a passé successivement sur les socles et sur les tablettes du petit atelier de Nancy, on aurait mieux que l'éblouissement d'un conte des *Mille et une nuits* et que l'irradiation des lampes merveilleuses. L'extraordinaire unité des vues du maître apparaîtrait exemplairement à travers l'afflux des leçons prises, des expériences faites, des innovations tentées, des résultats atteints, des ambitions surgissantes, des applications infinies. Avec M. Gallé, jamais rien n'est remis en question, mais toujours des questions imprévues naissent et se résolvent. Pas une conquête n'est abandonnée; seulement, d'autres conquêtes s'ajoutent aux premières, et toutes se complètent, toutes se poussent en avant. A peine affranchi des vaines traditions de sujets, affermi en son goût personnel, M. Gallé n'a





E. Gallé inv. A. Hotin sculp.

ROSES DE FRANCE

Revue de l'Art ancien et moderne Imp. L. [illegible] Paris


BIBLIOTHÈQUE du PALAIS des ARTS
LYON

plus tendu qu'à fondre ses plus intimes pensées en des manifestations de vérité résumées, tirées de la propre vérité des choses. J'ai donné naguère, en mon cours de l'École nationale des Beaux-Arts, une définition de l'Art dont quelques-uns m'ont fait l'honneur de garder mémoire. « L'art est le culte extérieur que l'homme rend à ses idées, en présence et avec l'aide de la nature. » Personne ne la justifie plus exactement que l'admirable verrier lorrain. Comme Nicolas Poussin, qui arrivait à ses fins « à force de ne rien négliger », il fait compte de tout, d'une sagacité tenace. Les verres antiques de la célèbre collection Gréau, les verres chinois à plusieurs couches du XVIIe siècle, les données les plus immémoriales et les accommodations les plus nouvelles ont été ses points de repère. Il s'est servi de tout pour aller plus loin et faire autre chose, à sa façon. Que d'obstacles à surmonter, d'étape en étape ! Comment régler la densité des verres, afin de ne les rapprocher qu'à coup sûr ? Comment doter un vase d'un double effet harmonieux, suivant qu'on le regarde à la lumière réfléchie ou à la lumière réfractée ? Comment multiplier les couleurs de masse et les nuances de rehaut superficiel ? Comment reproduire à volonté les accidents du quartz et ses cassures diamantines, les veinages ondés des sardoines, des onyx et des jaspes florescents ou sanguins ; arracher du creuset des pâtes de lapis, de malachite et d'hyalite d'un noir profond, douées, en dépit de tout, d'une survivance de translucidité vitreuse ; créer des nacres et des coraux, des ambres, des écailles, des aventurines pailletées d'or ; susciter, au cœur des vitrifications, des bouillonnements qui s'y emprisonnent ; enclore des feuilles de métal entre des lames de verre en incandescence ; oxyder ou désoxyder ceci, granuler ou craqueler cela ; ménager des parties à graver et des parties à émailler ; rendre, au demeurant, les durs cristaux propres à exprimer des plantes, des bêtes vivantes et des idées humaines ? Et ce ne sera point assez de la possession de tous ces secrets scientifiquement déduits : il y faudra joindre des inventions d'outillage, des initiatives de tours de main. La traduction du concept poétique n'est qu'au prix de ces labeurs préliminaires et de ces adresses soutenues. M. Gallé nous a donné des chefs-d'œuvre, comme le vase en cristal clair souillé de nuées de ténèbres, intaillé des figures de la Nuit, du Silence et du Sommeil ; comme la coupe offerte, jadis, au grand Louis Pasteur, et qui semble recéler, en ses épaisseurs brouillées, livides, effleu-

rées de clartées flottantes, toutes les terrifiantes et fourmillantes énergies du monde bacillaire, comme le Graal de *Parsifal*, royal calice d'ambre doré, empli et baigné d'un sang vermeil, digne des mains d'un Joseph d'Arimathie ou d'un Titurel, — et comme les urnes aux fleurs d'agate rose sur un fond d'agate moussue, appartenant à l'empereur de Russie....[1] S'il a pu si totalement y faire vivre la poésie de ses visions, ce n'est pas uniquement parce qu'il a l'âme d'un poète ; c'est aussi parce qu'il a le savoir pratique et la dextérité ingénieuse d'un grand verrier.

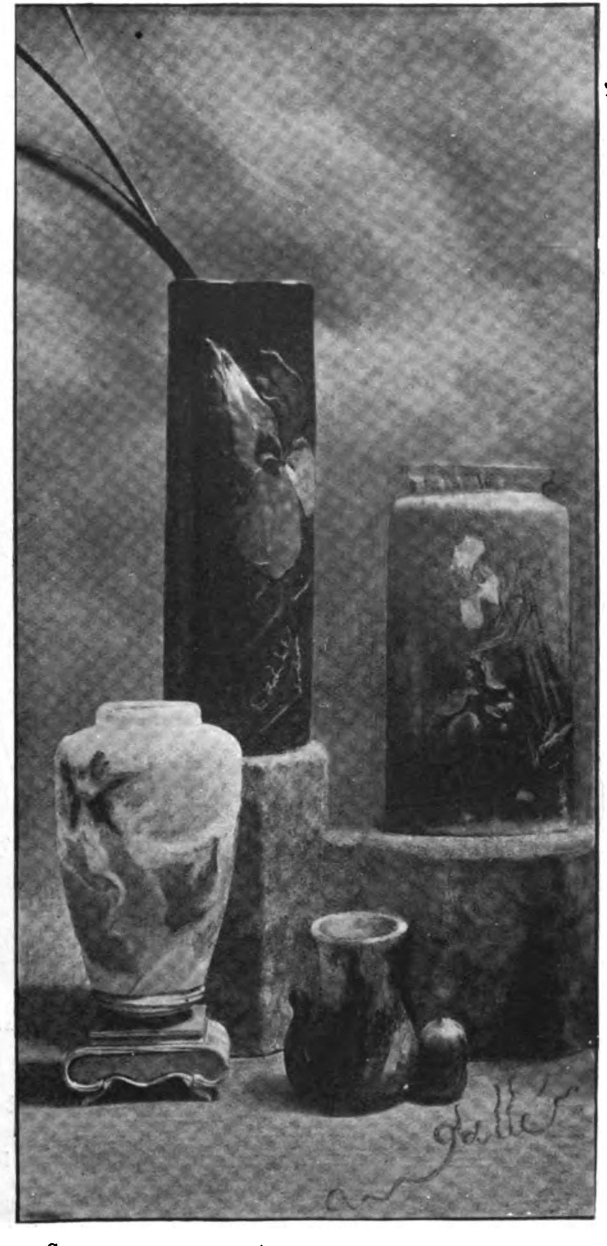


« Plus de guerre, plus de sang. »
(V. Hugo.)

1° Je ne peux songer à donner ici l'énumération complète des procédés imaginés ou perfectionnés par le maître nancéïen pour la préparation de ses verres. Il y faudrait préluder en traitant des qualités comparées des pâtes à composition plus ou moins potassique, sodique ou alcaline, des propriétés du cristal ou verre plombifère, des pouvoirs de réflexion et de réfraction de chaque série, des densités et des aptitudes des matières à se souder et à se décorer. Nous serions entraînés, ensuite, à l'analyse des substances colorantes et des

1. Le vase de la *Nuit*, intaillé d'après une composition de M. Victor Prouvé, a figuré à l'exposition de 1884. — Sur la coupe Pasteur, commandée par l'École normale supérieure pour fêter la soixante-dixième année du grand homme, et exposée au Salon du Champ de Mars en 1893, cf. la notice publiée par M. Gallé lui-même *(La genèse d'une œuvre d'art)*, dans la *Revue encyclopédique* du 15 mai 1893. — L'admirable Graal a paru, ainsi que son tabernacle de marqueterie, au Salon du Champ de Mars de 1894. — Les urnes roses agatisées, montées en orfèvrerie par Falize père, ont été offertes à S. M. Nicolas II par la Ville de Paris, le 6 octobre 1896, à l'Hôtel de Ville.

effets qu'on en peut attendre selon les modes d'emploi, les conditions atmosphériques et les tours de main. Tout au plus me sera-t-il possible de faire entrevoir quelques-uns des résultats acquis par le praticien au profit des ambitions de l'artiste. Rappelons-nous, avant tout, que M. Gallé est parti de la gobeleterie de table, à laquelle son père s'était d'abord adonné. Jamais il n'a renoncé à cette production d'utilité somptuaire qu'il a fait participer, dans une large mesure, à ses principales innovations techniques. Dès 1878, il mettait en circulation un service d'un verre saphirisé par l'oxyde de cobalt, et nommé *verre clair-de-lune*, constamment imité depuis[1]. D'autres verres unis, également convenables aux ustensiles de grand ou de petit couvert, suivent de près, empruntant au soufre, au cachou, aux oxydes de fer, de cuivre, de chrôme, d'urane, de manganèse, leur ton brun, fumé, verdâtre, vert prasin clair, ambré, rouge pourpre. Ces flux vi-



CRISTAUX MARQUETÉS SUR PATINE ET BROCHAGE.

1. C'est le verre bleu appelé *moonlight-glass* en Angleterre, *mondschein* en Allemagne, et devenu

treux, vite solidifiés en formes légères, le plus souvent d'inspiration végétale, deviennent gobelets, calices, coupes, aiguières, brocs, carafes, flacons, bols et jattes, aux types rebondis ou simples, lobés, côtelés, cannelés, torcinés, relevés de bagues et de cabochons de rapport, égayés de tailles, de stries, de parties givrées, de motifs gravés, de détails émaillés, voire de discrètes dorures, harmonisés par des ensembles préconçus où prévaut la franche translucidité du ton fondamental. Cette catégorie d'œuvres pratiques de M. Gallé mériterait d'être envisagée à part. Rien de comparable à cette gobeleterie de fête, qui s'irise, s'endiamante, tamise des rayons, en fait pétiller d'autres et rit aux lumières de la table.



« Le cri strident de mon désir..... »
(Vase cristal). (Ctesse de Noailles.)

Mais la création de ses pièces purement décoratives incite l'artiste à

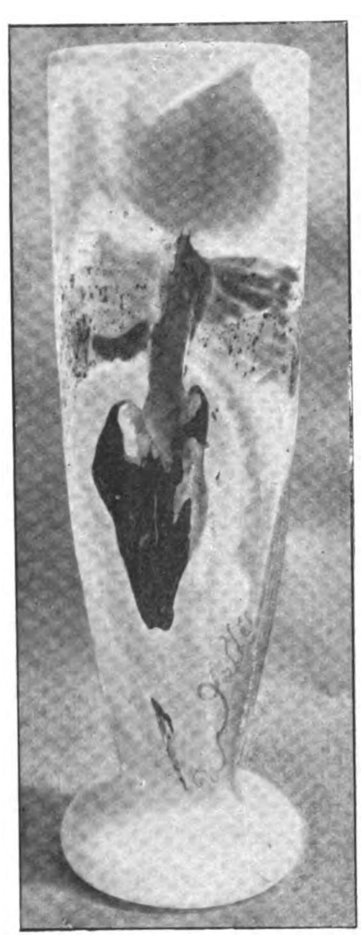
partout de fabrication courante. — Je profite de l'occasion pour signaler les imitations des émaux translucides de M. Gallé, présentées en 1884, en des décors assez vulgaires et d'une matière sans relief, de la verrerie Hekkart, en Silésie. — L'Exposition de 1900 nous a montré, en quantité, de véritables pastiches en tous genres des œuvres du verrier lorrain, envoyés de partout, mais principalement de l'Allemagne et des pays du nord. — Reconnaissons, d'ailleurs, que les journaux techniques de l'Allemagne et de la Bohême ont comblé d'éloges l'initiateur français (Berlin, Leipzig, Cobourg, etc.). Cf. tout spécialement l'ouvrage de M. Pazaurek, *La verrerie moderne*.

des combinaisons bien autrement compliquées. Tous les oxydes entrent en jeu, et de toutes les façons, pour la coloration de ses pâtes. L'or, l'argent et le platine sont mis à contribution à différents états. Au besoin, M. Gallé use des substances métalliques les plus rares et les plus coûteuses, comme le thallium et, pareillement, l'iridium, dont on reconnaît plus que des traces aux marbrures des urnes roses de l'empereur de Russie. Il fait sortir du creuset des matières colorées d'avance, plus ou moins translucides ou opacifiées à dessein pour constituer des vases à plusieurs couches, et ce sont des noirs d'hyalite à dessous nuagés de verdâtre, des verts de marbre antique, fournis par le chrôme, des blancs d'opale, de nacre et d'albâtre, des jaunes, des rouges, des roses, des violets d'améthyste, et il saura contraindre une masse vitrifiée, soit à s'ouvrir à l'action interne des moyens chimiques, soit à s'accidenter curieusement au dehors. Des influences, tantôt réductrices, tantôt métallisantes, ménagées dans l'atmosphère des fours, provoquent et immobilisent, en la pâte incandescente, des bulles à reflets argentés ou claires comme des bouillonnements d'eau, font affleurer de subtiles gouttelettes, verruquent des parois à la manière de l'écorce de certaines courges, fixent des irisations chan-



« L'ÉTOILE DU MATIN, L'ÉTOILE DU SOIR »
(Cornet cristal, monture bronze). (V. HUGO.

geantes. En des occurrences déterminées, la suroxydation du manganèse se résout en un brillant mouchetage truité. Tels verres, soumis à des projections ou à des interpositions d'éléments spéciaux et à des malaxages, se jaspent, s'agatisent, s'arborisent. Qu'on triture des pâtes mélangées de bichromate de potasse et d'oxydes de fer, de chrôme ou de cuivre, qu'on y introduise des agents de trouble en poussière impalpable, et qu'on glace les veinages, après coup, d'une couverte diaphane, on aura des jades, des sardoines, des onyx de choix. D'une pâte jaune criblée d'un groisil d'opale et de verre rouge au protoxyde de cuivre, se dégage une chaude nuance d'écaille blonde, tachetée de rougeâtre et de blanc. Un mode d'incorporation de rubans d'un verre jaune pâle au soufre dans un verre ambré motive une agatisation rubanée, à l'aspect d'algues marines. Le verrier présente à l'ouvreau des pièces préalablement semées d'oxydes et de fondants surbroyés, et elles se flambent ou se marbrent triomphalement. La pourpre de Cassius, mêlant aux sels d'or le protochlorure et le bichlorure d'étain, engendre, avec un variable éclat selon la composition des pâtes, des rouges bruns, un violet rougeoyant et, aussi, des tons orangés sous la lumière directe, pourprés en transparence. Un autre précipité d'or a procuré au verre sodique des nuances groseille, brunes, bleuâtres, violacées. Sous l'action désoxydante de vapeurs de charbon, un vase, sablé d'éléments cupriques, s'enveloppe d'un brun rouge, étoffé, en réfraction, d'un bleu indigo, tandis qu'exposé, à plusieurs reprises, à d'oxydantes influences, il passe à un jaune piqueté de gouttes de sang ou s'assombrit et se brouille de rougeurs fauves. Un cornet brun, flambé à l'antimoniate de plomb, a resplendi comme une orange



MARQUETERIE SUR VERRE.

glacée de rubis cuivreux. J'en ai dit assez, ce me semble, sur les richesses d'effets thésaurisées, au bénéfice de l'art, par une science toujours en haleine et en labeur [1].



CATTLEYA, VASE OFFERT A S. M. L'IMPÉRATRICE DE RUSSIE.

L'artiste possède, à présent, les matières constituantes de ses œuvres. Il les emploie isolément ou doublées, triplées et quadruplées ; de même, il les associe partiellement à sa convenance, soit dans la masse, soit par des soudures de détails ; il les soumet à toute sorte d'actions et de réactions chimiques, y développe des bullages et des apparitions intérieures d'agates arborisées ou moussues, et de plantes de mer, y intercale des feuilles métalliques, y répand des poudres d'argent et d'or, et des fragments d'amiante ou de mica, en maîtrise enfin l'épaisseur et les surfaces. C'est à ce point d'aboutissement qu'in-

1. Cf. les notices de l'artiste sur ses envois de verre à l'exposition de l'Union centrale en 1884 et

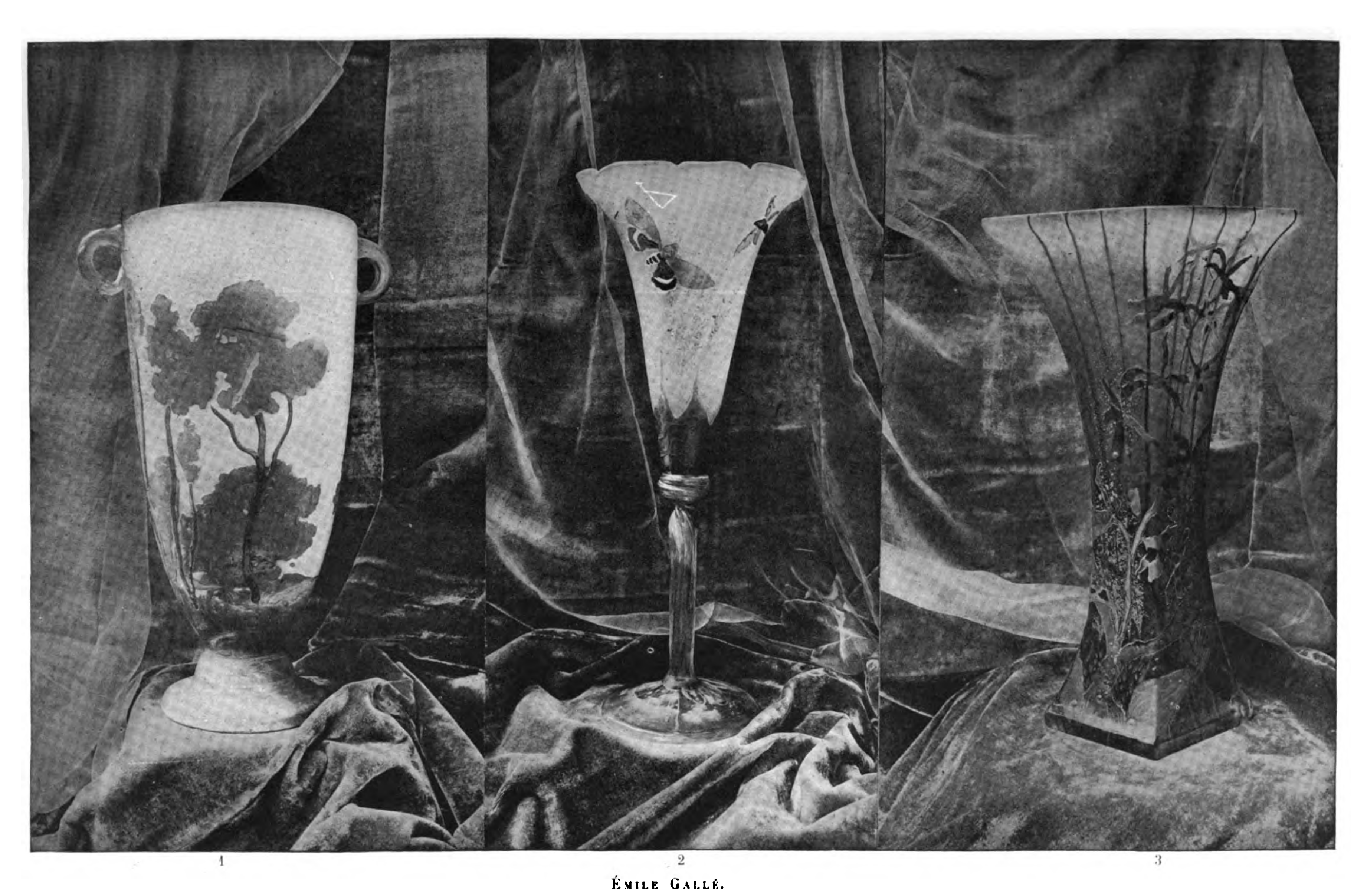
terviennent les agents décoratifs particuliers : la gravure, l'incrustation ou marqueterie de verre et l'émaillerie. D'une façon générale, la remarque doit être faite que, jusqu'aux environs de 1889, M. Gallé se plaît aux quartz transparents, se voilant, par places, de teintes fortes et de nuages noirs, mais triomphant en clarté blanche ; après 1889, ses préférences s'accentuent pour les verres plus résolument affiliés aux gemmes marmorescentes, et, vers 1897, son humeur lui fait élire souvent des matières mates, opalines ou laiteuses, des blancs nacrés, des tons bleu clair, vert éteint, jaune évaporé, rose tendre, mauve léger, vert pâle, avec quelque chose des harmonies de la manière suprême de Puvis de Chavannes, en ses peintures du grand escalier de l'Hôtel de Ville de Paris et de l'escalier de la bibliothèque de Boston. L'aiguière et le bassin de baptême, et le vase aux marguerites et aux lys pointillés d'or, commandés pour Mme la princesse Marguerite de Chartres, à l'occasion de son mariage avec le duc de Magenta, nous étaient, au Salon de 1897, des gages de ces élans vers la joie. Durant la première période, les intailles à figures sont assez fréquentes en ses vases ; durant la seconde, la gravure se consacre plus expressément à des traductions de végétaux et d'insectes, d'un style large, ornementalement conduit, et les *intarsias*, ou floraisons en « marqueterie de verre » incrustées dans la pâte ramollie et modelées ensuite au touret ; au cours de la troisième, des vases s'offrent aux yeux, doux, mats, épanouis en tendresse comme des bouquets et ciselés à vives arêtes, en perfection [1].

2° En principe, la gravure de M. Gallé répugne à l'emploi de l'acide fluorhydrique, mordant brutal, ingouvernable pour fixer des expressions délicates. L'artiste n'en fait qu'exceptionnellement usage afin de ronger

à l'Exposition universelle de 1889, rédigées à l'intention des jurys ; — le rapport de M. Victor de Luynes sur la verrerie, à l'Exposition universelle de 1889 ; — l'ouvrage de M. Jules Henrivaux, directeur de la manufacture de Saint-Gobain, *Le verre et le cristal ;* — Pazaurek, *op. cit.*, *La verrerie moderne*, etc., etc.

1. Parmi les œuvres les plus remarquables de l'auteur en matières jaspées, il convient d'ajouter à celles citées au cours de ce chapitre, les vases la *Renoncule des bois*, la *Soldanelle des Alpes* et les *Veilleuses d'automne* (musée du Luxembourg), le vase *Flore fossile* (musée des Arts décoratifs), et le flacon *Sur un thème de Baudelaire*, tous du Salon de 1892 ; le vase à ramures sombres et à lueurs opalines offert à M. Victor Prouvé par ses amis, et la coupe offerte au compositeur Massenet par le Conservatoire de Nancy (Salon de 1897). — Les verres marquetés ou intarsiés apparaissent pour la première fois aux Expositions, au Champ de Mars de 1898, ainsi que les « cristaux brochés ». Cf. la note de M. Gallé : *Mes envois au Salon* (*Revue des Arts décoratifs*, mai 1898). Mais l'auteur avait précédemment usé de ces procédés en des vases non exposés.

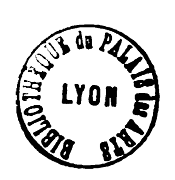




1 2 3

ÉMILE GALLÉ.

1. « PAYSAGE DE VERRE ». — 2. CORNET VOLUBILIS ET PHALÈNES DIURNES. — 3. GRAND CORNET EN PATE DE VERRE MOSAÏQUÉ ET CISELÉ.


BIBLIOTHÈQUE du PALAIS des ARTS
LYON

quelques parties d'un caractère voulu fruste, de produire, sur des surfaces nues, des effets de réseaux de dentelles, de damassés ou de brochés d'étoffes, de parfaire des tissus végétaux hors de l'atteinte de la molette et d'épandre, çà et là, de flottantes buées. Son outil essentiel est le touret, à la roue de plomb, de cuivre et de bois, utilisé à l'émeri. La dureté des verres potassiques lui a fait créer un touret à molette verticale, dont l'idée lui est venue en étudiant des pièces chinoises du XVII[e] siècle, probablement gravées par un moyen analogue. Il arrive ainsi à des érosions profondes, à des dégagements de formes modelées en ronde bosse, à des finesses de camées. Le travail se parachève, s'il est nécessaire, par des lustrés, des matés, des striés à la pointe de diamant, des rehauts métalliques, des applications d'émaux. A travers les couches colorées, le dessin s'accuse en opacité ou en transparence, tenant compte de la réfraction comme de la réflexion, s'avivant au besoin d'un éclat de vitrail — par exemple dans le vase de *Jeanne d'Arc* (1889). L'exécution est, d'ailleurs, en toute occurrence, si bien ajustée à la matière vitreuse et à ses couleurs que, même pour des pièces où domine l'aspect de sculpture, le moulage en plâtre, selon sa juste observation, laisserait reconnaître, à ses simplicités et à ses accents particuliers, que les originaux sont œuvres de verre et non d'ivoire, ou de bronze ou de bois.

Rien à dire des intailles à figurines, hormis qu'elles sont traitées de pure main de graveur en médailles. *La Fortune endormie sur sa roue,* de la pendule en cristal de S. M. la reine douairière Marguerite d'Italie, est un spécimen accompli d'intaille enlevée au cœur d'une masse limpide. D'autres scènes se sont liées à des dispositions étranges et souhaitées de marbrures : telles la scène d'*Orphée voyant s'évanouir Eurydice*, évidée parmi de tournoyantes noirceurs évoquant l'image d'un fantastique Achéron et de *la Nuit*, *le Silence et le Sommeil,* triple symbole jailli d'une triple veine de ténèbres. En un cristal perlé de soufflures intérieures, la fantaisie s'est imposée au verrier de graver des femmes et des enfants soufflant des bulles de savon suivant un croquis de M. Louis Hestaux. L'ingéniosité de l'artiste profite ainsi de tout. En général, les cartons des rares intailles du maître de Nancy sont dus à M. Victor Prouvé. Depuis 1889, nous avons vu M. Gallé s'écarter des représentations humaines. Une lettre, écrite par lui à son fidèle et cher collaborateur, le

25 janvier 1899[1], nous a révélé son dessein d'y revenir. Il y demandait au peintre, pour un vase à fond de cristal blanc, *transparent ou limpide*, à couches combinées de gris, de brun ou de blanc marbré de vert pâle, le projet d'une scène d'hiver. « *Une scène de charité et d'hospitalité rustiques*, où l'on verrait *un pauvre accroupi, frileux, devant le feu, des oiseaux sur une place sans neige et un chien perdu qui dévore un os* ». Cette belle lettre, en laquelle le nom de Puvis de Chavannes est quasi filialement prononcé, montre à quel degré l'auteur noue le souci technique à sa conception première. L'idée n'est pas simplement définie; les moindres détails de l'utilisation des couches verrières sont prévus. Au thème poétique du bon accueil hivernal répondent, comme forme générale, la pomme du pin, emblème hospitalier, et, comme complément ornemental suggérant l'impression de l'ambiance, des effets de neige tombée, à la saillie du vase, plus des imbrications résineuses ou un schématique vol de corneilles au rebord. Je ne crois pas que l'ouvrage ait encore vu le jour. Par contre, sous le coup d'émotions violentes nées d'événements publics, le peintre exécutait, toujours d'après des inventions de figures de M. Prouvé, et montrait en 1900 une fiole à encre, les *Baies de sureau*, au camée d'un bleu sinistre, stigmatisée d'une effigie de la Calomnie, et un sombre vase incisé de l'hallucinante apparition de l'Hypocrisie, du Mensonge et du Faux. La voie s'est ainsi pratiquement rouverte par des œuvres polémiques, vers des évocations nouvelles, destinées sans doute à rester rares, de poétique humanité.

3° Mais l'ornementation du verre comporte encore une ressource dont nous n'avons parlé jusqu'ici que par allusion : à savoir l'émail de verrier, vitrifiable à basse température. L'artiste préludait à peine, en 1878, à ses poursuites de l'émail de relief des Orientaux. Six ans plus tard, il possédait une palette très étendue en tons francs et en demi-teintes. Ses émaux opaques, de facile adhérence et de brillant régulier, colorés par tous les oxydes en rouge, en orange, en violet, en pourpre, en lilas, en rose, pouvaient se surdécorer de nuances modifiantes, et recevoir, au moyen de fondants, des feuilles métalliques; ses émaux tendres, à reflets, s'associaient sans difficulté aux émaux durs des Arabes; ses émaux translucides,

1. Lettre reproduite à la *Revue des Arts décoratifs*, octobre 1901, dans une étude de M. J. Bois sur M. Victor Prouvé.

alors absolument neufs, n'avaient qu'à se poser sur des pièces déjà décorées d'émaux moins fusibles. Grâce à ses fondants colorés, l'effet de réfraction s'ajoute à l'effet réfléchi. Le verre prend sa vraie valeur sous tous les aspects. Avec le temps, les gammes tonales se chromatisent. Bien avant 1889, M. Gallé est en état de s'inspirer de l'harmonie des cachemires. Il va de soi qu'il use, par surcroît, à sa convenance, des grisailles de vitraux, appliquées à des vases pailletés d'argent et d'or, du jaune d'argent, du camaïeu noir, des teintures d'or et de platine, sans détriment de l'émail blanc de Bohême et des couleurs de cristal.



« Heureux les pacifiques, car ils possèdent la terre ».
(Saint-Mathieu, V.)

Le désir de serrer de près certains détails curieux, l'œil luisant d'une libellule, le reflet d'acier des élytres d'un scarabée, le tissu soyeux d'une aile, lui fait composer, sur ses entrefaites, des émaux de petit feu ou « émaux-bijoux », pareils à des pierreries, fixables sur un excipient métallique d'avance incorporé au vase. L'emploi de ces pâtes, si promptes à couler, est des plus difficiles. On sait si, dans les dernières

années, les bijoutiers ont eu recours, en des conditions plus commodes, à d'analogues fondants. M. Gallé traite, par surcroît, des pièces en champlevé, à l'aide de couches successives d'émail translucide emplissant, par successives cuissons, un creux ménagé à la roue ; il fait des verres « églomisés », à dessous d'or et à décors d'émaux-bijoux, enfermés à chaud dans la masse ; il prépare des glaçures concordant aux exigences de tous les effets. Aucun problème ne le trouve à court. Et, quand il a satisfait, en 1882 et 1889, à toutes ses ambitions d'émailleur et fait descendre sur sa palette le prisme entier de l'arc-en-ciel, je l'ai déjà dit, c'est au verre nu qu'il revient — au verre fort, agglomérant et solidarisant ses enveloppes de colorations différentes, s'allumant ou s'éteignant au regard comme un marbre idéal, pénétrable au touret qui dégage de sa masse des prestiges cachés, souffre, en ses profondeurs, quelques interpositions mystérieuses et, en ses surfaces, quelques discrètes végétations incrustées purement verrières, et ne se laisse plus animer et broder de main de bijoutier. M. Gallé, au fond et par dessus tout, aime, en verrerie, ce qui dérive de la cristallisation essentielle. L'éloge suprême qu'on lui doit, c'est qu'il est parmi nous, passionnément, en l'honneur de la vérité de nature et de la généreuse poésie, un verrier, — le verrier par excellence.

(A suivre.) L. DE FOURCAUD





EDMOND LECHEVALLIER-CHEVIGNARD

(1825-1902)

Lorsque l'on écrira plus tard l'histoire de l'art décoratif au XIXe siècle, il nous apparaît déjà comme de toute évidence qu'il faudra constater, dans le dernier quart de ce siècle, un renouveau singulier et comme une véritable renaissance ; le mot a déjà été prononcé plus d'une fois et avec justice. Il sera bien curieux alors, pour se rendre compte des progrès et peut-être aussi des raisons de cette renaissance, de suivre l'évolution de cette école de dessin, fondée en plein XVIIIe siècle par Bachelier, la « petite école » de la rue de l'École-de-Médecine, qui est devenue l'École nationale des Arts décoratifs et qui a été dirigée depuis ces vingt-cinq dernières années, et renouvelée, peut-on dire, par un homme dont le rôle si actif ne devra certes pas non plus être négligé par les historiens de l'avenir, M. Louvrier de Lajolais.

Elle portait encore le nom d'École nationale de dessin et de mathématiques, lorsque le marquis de Chennevières, sur l'initiative du directeur actuel de l'école, chargea Edmond Lechevallier-Chevignard d'y ouvrir, le 1er octobre 1874, un atelier d'applications décoratives. Il y eut, paraît-il, une certaine hésitation au début parmi les élèves que déroutait cet enseignement nouveau ; mais celui-ci n'allait pas tarder à devenir florissant et à porter ses fruits : on peut dire qu'avec la création de cet atelier, dont il importe de bien remarquer la date, avec l'entrée de Lechevallier-Chevignard à l'école, commence la transformation de celle-ci et son orientation nouvelle vers l'art appliqué et ses formes modernes.

Cette affirmation pourra peut-être sembler étrange à ceux qui n'ont connu Lechevallier-Chevignard que dans les dernières années de sa vie, alors que les tendances qu'il avait représentées l'un des premiers s'étaient accusées avec la netteté et la force que l'on sait, à ceux qui seraient plutôt tentés, étant donné le caractère de son talent et de son éducation, de le considérer comme un artiste d'esprit rétrograde, à tout le moins conservateur, en opposition avec les velléités d'indépendance de l'art moderne.

Oui, Lechevallier-Chevignard fut l'homme de la Renaissance du XVIe siècle, nous montrerons comment et pourquoi tout à l'heure; ce fut un artiste savant, tous ses élèves le proclament et c'est ce que certains esprits seraient peut-être tentés de lui reprocher aujourd'hui. Mais si nous apportons dans nos jugements un peu d'esprit historique, si nous cherchons, comme pourront le faire les critiques à venir, à remettre les choses à leur place et à leur date, nous nous apercevrons peut-être qu'au moment où se forma Lechevallier-Chevignard, et où il commença à enseigner, étudier à fond l'art de la Renaissance, s'en pénétrer au point de pouvoir le recomposer en soi et non le copier inintelligiblement et servilement, apporter dans toutes ces menues besognes d'art appliqué la même conscience, le même souci d'ingéniosité inventive, le même sens de l'élégance et de la clarté que les artistes du XVIe siècle, c'était non seulement être de son temps, mais être en avance sur son temps, faire œuvre de novateur, c'est-à-dire œuvre utile et féconde.

De même, après les imitations superficielles et stériles qui avaient marqué la première moitié du siècle, après les pastiches antiques de l'Empire et de la Restauration ou les créations pseudo-gothiques des architectes romantiques, les études pénétrantes et réalistes de l'école de Viollet-le-Duc sur notre moyen âge français marquèrent un véritable progrès et purent fournir une direction excellente pour l'avenir. Le rapprochement semble au premier abord un peu forcé; car, moyen âge et Renaissance, les deux formules, les deux méthodes semblent s'exclure. Au fond, elles sont, en esprit et en résultats, assez analogues et se complètent même l'une l'autre. La Renaissance du XVIe siècle fut essentiellement, il est vrai, et d'après sa définition même, un retour à l'antiquité guidé par l'imitation italienne; mais, avant que l'esprit d'imitation n'eût complètement aboli les qualités

originales de nos artistes, que de solutions ingénieuses et d'interprétations charmantes dans ce XVIe siècle, qui reste français malgré tout, chez les plus grands artistes, chez un Goujon ou un Philibert Delorme, et peut-être encore davantage chez les modestes dessinateurs, artisans, ouvriers d'art appliqué de tout genre. Si Lechevallier-Chevignard respectait les anciens et les Italiens, si on le chagrinait toujours un peu en s'élevant outre mesure contre ces soi-disant modèles uniques de toute beauté, dont le culte avait comme hypnotisé parfois ses amis de la Renaissance et annihilé leurs successeurs, ce sont les qualités françaises et originales qu'il estimait dans notre Renaissance et prônait avant toutes choses comme un enseignement salutaire et fécond.

ÉTUDES DE TÊTE
D'APRÈS LE GRAVEUR BRACQUEMOND
(VERS 1860).

De fait, ces leçons tirées de la Renaissance française ainsi entendue vinrent pendant longtemps compléter dans l'enseignement de l'école celles de l'esprit, plus rationnel et plus robuste peut-être, de Viollet-le-Duc et de ses continuateurs, en y apportant une note d'élégance qui avait bien son prix également; ni les unes ni les autres du reste n'ont empêché l'esprit moderne de s'y établir peu à peu. Celui-ci prétend régner en maître aujourd'hui et se libérer de toute imitation; on ne saurait certes l'en blâmer; mais son triomphe ne doit pas faire oublier ce qu'il a dû de pondération et de logique à cette étude intelligente d'un passé lointain. En même temps qu'elle consacrait et faisait admettre des recherches et des efforts analogues au sien, celle-ci lui reconstituait une sorte de tradition par delà les époques néfastes où l'art décoratif avait paru com-

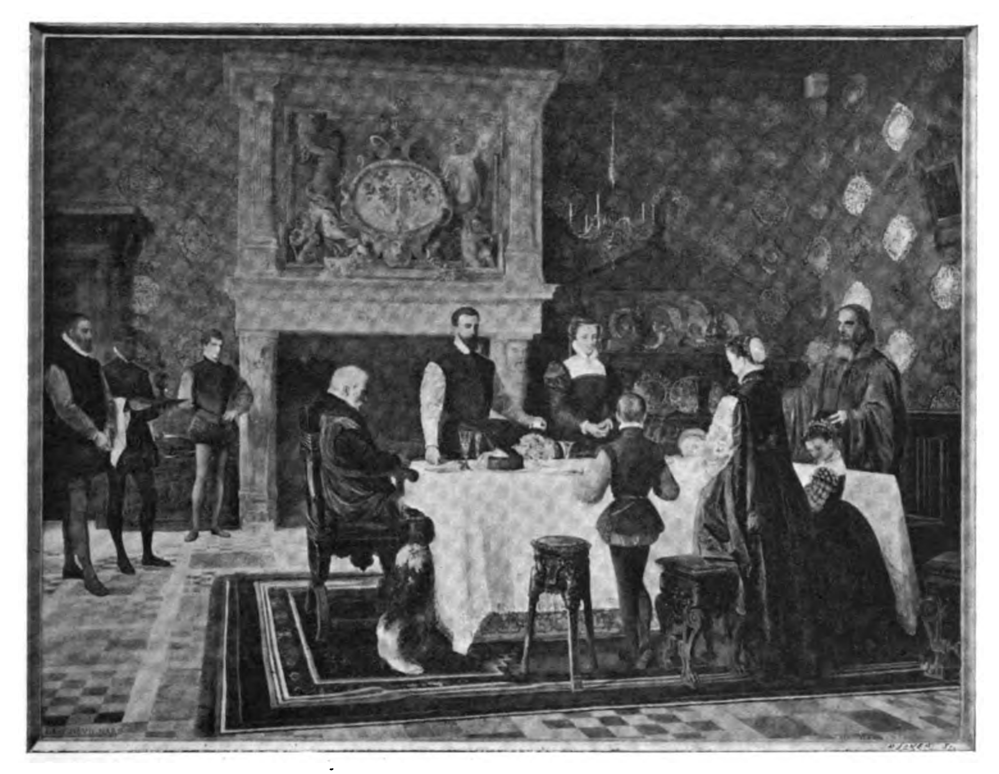
plètement anéanti, et assurait son équilibre en l'empêchant peut-être de tomber dans les incohérences et les excentricités où sombrent souvent les recherches sincères, mais par trop indépendantes.

Edmond Lechevallier-Chevignard était né en 1825, à Lyon; mais ses parents quittèrent cette ville de bonne heure, et il n'y garda aucune attache. C'est dans la région de la Loire qu'il se refit plus tard une véritable patrie d'élection. Les hasards d'une carrière, très difficile et très incertaine au début, l'avaient amené à Blois dès 1842; il y retourna plus tard, y acheta une maison et y vint chaque année, pendant près de quarante ans, se reposer de ses travaux parisiens, devant un site d'une beauté large et modérée, dont il a dit lui-même tout l'attrait dans une *Causerie sur le château de Blois,* parue en 1873 dans la *Gazette des Beaux-Arts :* « Au delà de la station, écrit-il, une brusque déclivité du terrain montre la Loire pour la première fois sur une étendue de plusieurs lieues : le beau fleuve apparait dans sa tranquille majesté, contournant de ses plates et larges ondes les grèves de sable qu'il entraine avec lui. — J'ai vu peu de sites où la grande voix du passé, les bruits de l'espace, s'unissent d'un plus mélancolique et plus pénétrant accord. »

L'un des hommes qui l'ont le mieux connu et le plus aimé, Georges Duplessis, a montré jadis, dans la *Revue des Arts décoratifs* (1881), les difficultés qu'il rencontra à son entrée dans la vie. Successivement employé de commerce, puis clerc de notaire, il réussit enfin à entrer dans l'atelier de Paul Delaroche, d'où il passa dans celui de Drolling. Il y resta du reste très peu de temps, et, dès 1858, de nouveaux revers de fortune le forcèrent à accepter, pour gagner sa vie, des besognes ingrates et modestes. Il réussit néanmoins, pendant ce temps, à se former par lui-même et à acquérir en particulier cette sûreté de dessin qu'il a gardée jusqu'à la fin de sa vie, et qui apparaît si nettement dans toutes ses études d'après nature, notamment dans les portraits au crayon dont il exécuta un grand nombre au cours de sa carrière. Il sut aussi, par une fréquentation intelligente des œuvres du passé, se former un goût très sûr et très éclectique.

C'est en 1851 qu'il fut mis en rapport avec les directeurs du *Magasin pittoresque*, et qu'il commença à donner dans cette revue une série de dessins, très abondante de 1851 à 1857, interrompue par des travaux impor-

tants qui l'absorbèrent à ce moment, mais reprise encore plus tard après 1870. Ces dessins sont un peu de toute nature; à côté de quelques compositions originales, comme certaines allégories de Platon, interprétées d'après Jules Barbier, ils comprennent, soit des reproductions d'œuvres d'actualité artistique, parmi lesquelles des peintures de Baudry ou de



LE BENEDICITE
(Salon de 1859).

Hamon, traduites avec une sympathie évidente, soit des reproductions d'œuvres anciennes, et particulièrement des spécimens de cet art du xve et xvie siècle, que comprenaient seuls alors des amateurs clairvoyants, comme Eugène Piot, comme le peintre Timbal dont Lechevallier-Chevignard fut l'ami, et qui ont eu depuis, dans le goût public, une fortune si éclatante. Les dessins qu'il en donnait nous surprennent aujourd'hui, même à travers la traduction du graveur sur bois, par leur sûreté et leur caractère. Il y a tel dessin de maître de la fin du xve siècle, tel buste ou profil florentin dont

l'interprétation nette, fine, précise, intelligente, est un véritable chef-d'œuvre et fait pâlir la mollesse de nos procédés modernes soi-disant exacts.

Dès ce moment aussi, et malgré la modicité de ses ressources, — il n'était pas nécessaire alors d'être millionnaire pour être collectionneur, — quelques dessins, quelques objets d'art, quelques meubles, de nombreuses gravures, venaient représenter chez lui l'art qu'il aimait. Il avait ainsi recueilli et garda jusqu'à sa mort une *Descente de croix* qu'Ambroise-Firmin Didot attribuait à Jean Cousin. Quelques bahuts français de la Renaissance, de noble proportion et de profil sévère, mettaient dans son atelier de Paris ou son intérieur de Blois cette note de sobre élégance qui le touchait par dessus tout. Le XVIII[e] siècle, méprisé des davidiens et pour lequel quelques rares amateurs commençaient à se passionner alors, l'attirait également : quelques jolis dessins représentaient cet art charmant dans ses portefeuilles, et les Goncourt mentionnent en 1864 un portrait de Chardin qui se trouvait dans ses mains à ce moment.

Mais il est temps que nous arrivions à l'œuvre de Lechevallier-Chevignard comme peintre et comme décorateur ; ce que nous venons d'indiquer, du reste, de ses séjours dans la terre classique de notre première Renaissance et du charme qu'il trouvait dans cette atmosphère saturée d'histoire, de ses nombreuses études d'après des monuments d'art ancien pour le *Magasin pittoresque* et, plus tard, pour une *Histoire du costume*[1] parue en 1867, du soin enfin qu'il apportait à s'entourer de certaines œuvres soigneusement choisies, tout cela n'était pas inutile pour nous faire comprendre le caractère et pour ainsi dire la direction de cet œuvre.

Son premier tableau, *Le Benedicite*, qui eut au Salon de 1859 un succès légitime et un peu inespéré, était une évocation d'un intérieur du XVI[e] siècle, où Théophile Gautier, qui en fit l'éloge dans le *Moniteur*, trouvait je ne sais quel parfum huguenot dans la gravité simple des mœurs représentées. Il y louait particulièrement « le sentiment très juste et très intime des physionomies ainsi que des costumes ». Quatre ans plus tard, en 1863, notre artiste, continuant la même veine, envoyait ses *Noces du roi de Navarre*, et Paul Mantz reconnaissait encore qu'il semblait en savoir autant sur les modes de 1572 que s'il avait assisté, dans la salle des Caria-

1. *Costumes historiques des XVI[e], XVII[e], XVIII[e] siècles.* Texte de G. Duplessis. Paris, 1867, A. Lévy, 2 vol. gr. in-4°.

tides, au mariage de la reine Margot; mais, tout en admirant cette érudition puisée aux sources authentiques, Paul Mantz reprochait à l'artiste de vivre trop dans les livres et les vieilles estampes. Il trouvait que son œuvre manquait un peu de vie et que les têtes de ses personnages étaient toutes « vaguement imitées des portraits et crayons du temps ». Paul Mantz avait en partie raison, et il ne faut certes pas demander à ces tableaux d'histoire minutieux, exacts, et précis de 1863, la fougue et l'emportement des romantiques de 1830. Mais il avait tort, en refusant toute inspiration d'après nature à ces évocations du passé. Certes, pour les principaux personnages, les documents imposaient au peintre des traits consacrés ; il savait parfois du reste les animer de façon singulière; ainsi, la jeune reine Élisabeth, dans les *Noces*, nous montre un Clouet en action tout à fait curieux. Mais bien souvent aussi, soit pour *Le Benedicite*, soit pour les *Noces*, il avait exécuté — ce sont les dessins retrouvés dans ses cartons qui nous en sont les témoins — d'admirables études d'après les têtes de quelques amis, celle du peintre-graveur Bracquemond, que nous reproduisons ici par exemple. Mais il se trouvait être si bien au fait de la manière des portraitistes du XVIe siècle, qu'en utilisant, et presque déjà en exécutant ses propres études, il les transposait tout naturellement dans cette manière.



ÉTUDE POUR UN « GIOVANNI BELLINI ».

Il devait encore exécuter, dans ce genre historique, un tableau intitulé *La Touraine*, en 1865 ; plus tard, en 1872, un *Giovanni Bellini chez Antonello de Messine*, qui nous transporte cette fois dans un milieu italien. Lechevallier-Chevignard, après un premier voyage en Italie fait en compagnie du fils de l'architecte Rougevin (1857), y était retourné pour exécuter, à Milan, une copie du *Sposalizio* de Raphaël, commandée par l'État et conservée aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts. Ici, d'ailleurs, à côté de l'étude scrupuleuse du cadre et du milieu, la façon de procéder reste celle que nous avons notée tout à l'heure : nous avons retrouvé dans ses cartons une étude de jeune garçon pour le *Bellini*, faite directement d'après nature, qui est une merveille de finesse réaliste et d'expression vraie ; si l'on y sent quelque chose d'italien, c'est cette élégance nerveuse et cette espèce de parfum de quattrocento que certaines œuvres de sculpture de la même époque, le *Saint Jean-Baptiste* ou le *Chanteur florentin* de M. Paul Dubois, respirent avec la même intensité.

Le tableau des *Noces,* acheté immédiatement après le Salon par un amateur éclairé, M. George de Montbrison, qui avait appris, depuis plusieurs années, à estimer à leur valeur le caractère, le goût et le talent de Lechevallier-Chevignard, fut pour celui-ci l'occasion d'un travail considérable, qui allait jouer un rôle décisif dans sa carrière. M. de Montbrison venait de faire construire sur les rives de la Garonne, non loin de Moissac, le château de Saint-Roch, tout inspiré des souvenirs de l'architecture française de la première Renaissance. La grande salle en restait à décorer, et c'est cette décoration, destinée à encadrer le tableau des *Noces*, que l'on demandait à son auteur. Après quelque hésitation devant une tâche aussi importante et nouvelle pour lui, Lechevallier-Chevignard s'y mit avec ardeur et la mena à bien dans l'espace de cinq ans, de 1864 à 1869, encouragé et soutenu par l'intelligente libéralité de son protecteur, qui lui avait laissé absolument carte blanche. Nous ne saurions mieux caractériser les rapports de haute courtoisie et de reconnaissante dignité qui unissaient ces deux hommes, qu'en rapportant ici une phrase qu'il nous a été donné de relever dans un petit cahier, véritable livre de raison d'un artiste moderne, où Lechevallier-Chevignard inscrivit régulièrement et méthodiquement la mention de ses divers labeurs et des sommes souvent modiques qu'ils lui rapportèrent. M. de Montbrison, pour témoigner sa satisfaction

de l'œuvre accomplie, avait ajouté une somme notable au règlement de comptes, et l'artiste, sur son livre, écrivit ceci : « J'inscris ici cette somme, moins pour augmenter le résultat de mes travaux, puisqu'ils étaient largement rémunérés d'ailleurs, qu'afin de témoigner de ma reconnaissance et d'exciter celle de mes enfants dans l'avenir pour un acte de si grande et si rare générosité ».


Étude pour le Charles VII de « Jeanne d'Arc a Chinon ».

Le château de Saint-Roch est malheureusement trop éloigné de Paris et écarté des grandes routes suivies par les touristes, pour que l'œuvre capitale de Lechevallier-Chevignard soit connue et appréciée à sa valeur. La place nous manque pour en tenter ici une description complète et détaillée, qui a déjà été donnée, du reste, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1873, par Olivier Merson, l'ami de l'artiste, mort quelques jours à peine après lui. Le vaste plafond de la grande salle est divisé en cinquante et un caissons, dont les principaux contiennent les figures allégoriques de la Loyauté, de la Générosité, de la Fidélité et du Courage. Le carrelage du plancher, en faïence décorée, est une des parties les plus étudiées, tant au point de vue décoratif qu'au point de vue technique. Les tentures,

les boiseries, la cheminée enfin, furent aussi exécutées sur les dessins de Lechevallier-Chevignard. La plupart des détails, certains panneaux ornés de nielles délicates par exemple ou certains pilastres décorés d'instruments divers anciens ou modernes, rappelant les créations des marbriers franco-italiens de la première Renaissance, sont d'une originalité discrète et d'une pureté de goût tout à fait remarquables. Par l'unité de l'ensemble et le soin de la recherche du détail, c'est là un des efforts les plus considérables qui aient été tentés pour la rénovation de l'art décoratif pendant la seconde moitié du XIX[e] siècle.

Pareille occasion se rencontre rarement deux fois dans la vie d'un artiste, à une époque surtout comme celle dont nous sommes à peine sortis, où l'idée de l'unité de l'art ne s'impose pas fortement, où cette cohésion par suite et cet ensemble qui marquent l'art décoratif des grandes époques sont choses à peu près inconnues. Lechevallier-Chevignard avait réalisé, dans la décoration de Saint-Roch, un très notable effort vers cette unité de conception et d'exécution; il ne put malheureusement pas le renouveler souvent.

Ce travail considérable, qui lui avait révélé à lui-même ses aptitudes de décorateur, devait cependant être suivi de plusieurs autres du même genre. Ce fut, par exemple, en 1875, la décoration du plafond de la bibliothèque du duc de Chartres, obtenue grâce à l'appui de son ancien camarade d'atelier Paul Baudry; deux ans plus tard, en 1877, le duc d'Aumale, qui commençait la restauration de Chantilly par celle de l'appartement de Condé, lui confiait une partie de la décoration de la seconde pièce qui était à refaire entièrement, la salle des Gardes ou salle de la Mosaïque.

Quatre panneaux en camaïeu violacé, placés dans les voussures et représentant Apollon et les Muses, furent exécutés de la main de Lechevallier-Chevignard. Au-dessous, quelques médaillons en imitation de bas-reliefs dorés le furent d'après ses dessins. Les Muses, en particulier, sont des figures délicates, qui ont une lointaine parenté avec celles que Lesueur avait peintes jadis pour l'hôtel Lambert; mais elles sont un peu écrasées par le voisinage d'un ensemble de décoration lourd et composite, dont notre artiste n'est pas responsable.

Celui-ci était plus à son aise, plus dans son élément pour ainsi dire, lorsqu'il fut appelé à compléter, de son pinceau respectueux et élégant, la

parure de quelques-uns de ces grands châteaux de la Loire, qu'il connaissait et appréciait si bien. A Chaumont en 1878, plus tard à Azay-le-Rideau, de grandes cheminées en pierre sculptée s'enrichirent, ici d'une allégorie de la Fortune, là de deux figures de femmes à demi engagées, qui s'harmonisèrent à merveille, bien qu'aucune ne fût à vrai dire un pastiche, avec le style des monuments qu'elles complétaient.

La décoration de la grande salle de l'hôtel de ville de Châteaudun (1881-1891), où de grandes fresques devaient représenter l'entrée de Jeanne d'Arc dans la ville et la défense héroïque de 1870-1871, le sortit un peu de ses préoccupations habituelles. Il y déploya un talent très sûr et très consciencieux, un peu froid peut-être, surtout dans la seconde de ces fresques, qui offre un essai curieux néanmoins de simplification d'éléments modernes appliqués à la peinture décorative.



PANNEAU DÉCORATIF POUR LE PLAFOND DU CHATEAU DE SAINT-ROCH.

Mais, en même temps, il continuait aussi à vivre dans sa chère Renaissance grâce à ses travaux de la chapelle neuve de Chantilly, enrichie, comme l'on sait, de la plupart des œuvres d'art de l'ancienne chapelle d'Écouen réagencées avec un goût parfait. Lechevallier-Chevignard composa d'abord, pour entourer les deux panneaux du vitrail ancien représentant la famille du connétable de Montmorency, un grand cadre architectural qui, deux fois répété, emplit les verrières de droite et de gauche de l'autel; puis en 1882, il fut chargé de restaurer les cinq panneaux de marqueterie représentant des apôtres et de reconstituer les sept panneaux manquants pour compléter les lambris de la chapelle. Ses créations, très facilement reconnaissables, sont d'une élégance sévère, qui

s'apparie parfaitement à celles du maître de 1548. Enfin, pour compléter l'iconographie de la famille de Montmorency, dont les vitraux conservés n'offraient plus que la descendance, il fut chargé, en 1889, de peindre sur les murailles de la chapelle les effigies du connétable de Montmorency et de sa femme, Madeleine de Savoie. Il le fit avec la conscience scrupuleuse d'un peintre français contemporain du connétable qui l'eût « pourtrait » d'après nature; ses deux priants ont la vérité minutieuse, en même temps que la grande et sévère allure des effigies de l'époque. Il donnait encore, pour cette chapelle de Chantilly, en 1893, deux panneaux destinés aux petites chapelles latérales et représentant saint Christophe et saint Jacques le Majeur; ce sont des figures d'une correction un peu froide, mais dont l'allure austère et la coloration mesurée s'accordent très bien avec le reste de la décoration et les grands nus de pierre blanche qui les avoisinent.

Cette décoration de Chantilly, de même que celle de Saint-Roch, nous a déjà montré l'activité de Lechevallier-Chevignard s'employant dans maint autre domaine que celui de la peinture proprement dite. Il faudrait encore citer ici ses cartons de tapisserie, exécutés par les Gobelins pour l'escalier de la manufacture de Sèvres et dont les originaux se trouvent aujourd'hui au musée de Limoges, ses vitraux de Notre-Dame de Bourg, de la cathédrale de Blois, de l'église de Josselin. Une série complète de cartons de vitraux qui devaient représenter la vie de Jeanne d'Arc, présentée par lui en 1879 à un concours pour les verrières de la cathédrale d'Orléans, obtint le plus légitime succès près des connaisseurs, mais ne satisfit pas cependant un jury qui semblait, écrit Georges Duplessis, « avoir pris à tâche de rendre odieux le système des concours ». Les cartons restèrent enfouis à l'évêché d'Orléans, inutiles et ignorés; mais de nombreux dessins figuraient dans les portefeuilles de l'artiste, entre autres le *Charles VII à Chinon* que nous donnons ici, témoignant de son étude minutieuse de reconstitution historique et de vérité naturaliste. Par leur netteté, leur mesure et leur vigueur, ces croquis semblent appartenir aux cahiers de quelque miniaturiste du XVe siècle, de l'école de Jean Fouquet.

La maison Bardon et Lefèvre, qui devait exécuter les vitraux d'Orléans et traduisit excellemment en 1885 le carton donné pour la cathédrale de Blois, avait demandé à l'artiste, quelques années plus tard, une série de cartons de vitraux dont les sujets devaient être empruntés à l'histoire de

Daphnis et Chloé. Nous ne savons quel en a été le sort; mais nous avons retrouvé de nombreuses études préparatoires qui s'y rapportent et qui sont empreintes d'une grâce libre, légère et discrète, en même temps qu'elles sont d'une impeccable sûreté dans le rendu de la forme humaine.



Étude pour « Daphnis et Chloé ».

L'activité multiple et incessante de Lechevallier-Chevignard se répandait encore dans ces ouvrages plus menus où éclatent aussi bien, ainsi qu'il le pensait et le disait lui-même, le génie propre d'un artiste et tout l'esprit d'une époque, que dans les œuvres les plus ambitieuses : marques de libraires, illustration de livres (en particulier celle de la belle édition de l'*Oraison funèbre du prince de Condé*, offerte au duc d'Aumale, et une partie de celle du grand *Boileau* de la maison Hachette), dessins d'orfèvrerie (notamment un surtout de table exécuté par Froment-Meurice en 1889), etc. « Il toucha, a dit M. Luc-Olivier Merson, adressant, comme fils de son plus ancien ami, un suprême adieu à Lechevallier-Chevignard, il toucha à tous les arts et marqua chacune de ses œuvres de ses qualités propres, la pureté du goût, la précision de l'exécution. »

Ces qualités éminentes, cette intelligente activité, cette science et cette sûreté de jugement qui s'étaient exprimées également dans quelques articles donnés à la *Gazette des Beaux-Arts* et devaient plus tard s'affirmer mieux encore dans son excellent petit livre des *Styles français*, le désignaient naturellement pour le poste d'enseignement qui lui fut confié en 1874, en pleine maturité.

Pendant les vingt-huit ans qu'il demeura à l'école des Arts décoratifs, il a vu passer bien des générations de jeunes artistes, et ceux qu'il a formés ont gardé un souvenir ému de sa bienveillance active. Chargé, outre son atelier d'applications décoratives, du cours supérieur de dessin, il se donnait passionnément à cette double tâche que la maladie et la fatigue ne purent lui faire abandonner : il est mort à soixante-dix-sept ans, en plein exercice de ses fonctions de professeur.

Il manquerait enfin quelque chose d'essentiel aux indications rapides que nous venons de donner sur Edmond Lechevallier-Chevignard et sur son œuvre, si nous ne disions un simple mot, en terminant, du caractère de l'homme profondément honnête et droit qui vient de disparaître. De vie simple et même austère, d'humeur affable et communicative, d'esprit bienveillant et accueillant, c'était avant tout un modeste, qui s'effaçait toujours et n'était pas plus disposé à faire étalage du mérite très réel de ses talents, que de l'étendue de ses connaissances. On entr'apercevait et on pressentait les uns et les autres à mesure qu'on le pratiquait, de même que l'on découvrait, dans des coins d'ombre de son atelier, tout en causant familièrement avec lui, tel dessin de maître qu'il avait recueilli et sauvé de l'oubli, ou telle étude précise, fine et délicate, qu'il avait signée, mais qu'il ne montrait jamais.

Paul VITRY



BIBLIOGRAPHIE

Histoire de la gravure sur gemmes en France depuis les origines jusqu'à l'époque contemporaine, par Ernest Babelon, membre de l'Institut. — Paris, Société pour la propagation des livres d'art, 1902, gr. in-8°.

Ce n'est pas aux lecteurs de cette *Revue*, où M. Ernest Babelon a coutume de traiter les questions intéressant la gravure sur pierres fines, que l'on apprendra par quelles qualités se recommande le bel ouvrage que vient de publier la Société pour la propagation des livres d'art.

Déjà, en 1894, le savant conservateur du Cabinet des médailles avait publié, dans la « Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts », fondée par M. Jules Comte, le premier traité d'ensemble qui ait paru au cours du XIXe siècle, sur *La gravure en pierres fines.* Depuis, en même temps qu'il rédigeait le *Catalogue des camées antiques et modernes* conservés au Cabinet des médailles, il suivait attentivement les efforts des graveurs sur gemmes contemporains, en faveur desquels, lors de l'Exposition de 1900, il publia, dans cette même *Revue*, un éloquent plaidoyer.

Et, aujourd'hui encore, à la fin de ce luxueux volume illustré de vingt-deux planches en phototypie et de quantité de figures dans le texte, après avoir pris la glyptique française à l'époque mérovingienne, après en avoir retracé la renaissance carolingienne, après en avoir retrouvé les traces au moyen âge, après en avoir indiqué les tendances à la Renaissance et au XVIIIe siècle, aujourd'hui encore M. Babelon conclut par une invite au public, qui passe trop dédaigneusement devant les merveilles exposées à chaque Salon, dans un modeste coin. Et, pour me servir d'une de ses phrases, en la lui retournant : grâce à ses efforts et à son livre, le XXe siècle, à son aurore, pourrait bien voir la renaissance de la glyptique, comme le XIXe siècle expirant a vu la renaissance de la médaille.

Les Peintures d'Hippolyte Flandrin à l'église Saint-Vincent-de-Paul à Paris. — Paris, Bulloz, in-fol. oblong.

Il y a quelques mois, à propos d'une exposition des peintures et dessins de Paul Flandrin, M. Raymond Bouyer rendait hommage, en cette *Revue*, à l'amitié artistique de ces deux frères dont les œuvres, si diverses, sont pourtant reliées entre elles par le reflet de deux âmes et l'influence de deux pensées.

L'éditeur Bulloz n'a donc pas été mal inspiré en réunissant dans un beau livre les solennelles théories de saints et de saintes, d'apôtres et d'évêques, de martyrs et de vierges, de confesseurs et de pénitentes, que le génie de Paul Flandrin a fait se dérouler sur les frises de l'église Saint-Vincent-de-Paul. Cet immense ensemble qui, selon le mot de Théophile Gautier, « fait naître l'idée d'un Parthénon chrétien » est reproduit en





héliogravures, avec, au milieu du texte explicatif, quelques-uns des croquis exécutés par le maître en vue de ce travail : excellente façon de montrer avec quel scrupuleux respect de la tradition et quelle conscience de métier le peintre préparait son œuvre.

La mémoire de Paul Flandrin avait été pieusement honorée par l'exposition de ses « paysages classiques », et voici que celle d'Hippolyte reçoit, maintenant, un hommage presque simultané. Combien les deux artistes, de leur vivant, auraient été sensibles à ce rapprochement !

La Comédie-Française et la Révolution, par A. Pougin. — Paris, Gaultier, Magnier et Cie, 1902, in-16.

Il ne faudrait pas croire que le fait de voir des dissensions intestines chez nos comédiens français fût réservé à notre seule époque ; à la fin du XVIIIe siècle, par exemple, la moitié de la Comédie vivait en guerre contre l'autre : révolutionnaires ou contre-révolutionnaires, non contents de s'entre-dévorer, tentaient de faire entrer le public dans la querelle, ceux-ci en essayant de maintenir le répertoire dans les idées qui leur étaient chères, ceux-là en s'efforçant d'y introduire les principes nouveaux qui devaient transformer la société. Résultat : en 1793, l'arrestation en masse de tous les comédiens et la disparition de la Comédie !

Telle est, en résumé, la période agitée dont l'histoire fait l'objet du livre de M. Arthur Pougin. Très habilement, l'auteur a fait précéder le récit des événements qui amenèrent l'incarcération du personnel de la Comédie-Française d'une sorte de chapitre-prologue sur l'hostilité qui régnait entre les acteurs au début de la Révolution, et très heureusement, le livre se termine par une manière d'épilogue, sur le rôle de Labussière et son intervention courageuse en faveur des artistes du Théâtre-Français.

Voici donc mis au point un chapitre prodigieusement intéressant de l'histoire de notre grande scène, et cela, d'une façon pittoresque et vivante dont le lecteur ne se plaindra nullement.

Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIe et XIXe siècles, par le Dr H. Mireur. T. II. — Paris, L. Soulié, 1902, in-4°.

Nous avons eu l'occasion de parler en détail de cette précieuse publication, dont le second volume vient de paraître.

Rappelons seulement son but et son cadre : sous le nom de chaque artiste, classé par ordre alphabétique, — le présent volume contient les lettres C et D, — on trouve, rangées par ordre de date, l'énumération des ventes dans lesquelles figurèrent ses œuvres, avec le prix atteint par chacune d'elles. Et cela, aussi bien pour les tableaux que pour les dessins, estampes, aquarelles, miniatures, pastels, émaux, etc.

Ouvrage de premier intérêt pour les amateurs et aussi pour les écrivains d'art qui y pourront puiser, les uns et les autres, des renseignements abondants et faciles à trouver.

E. D.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



FRISE DE CHEMINÉE DU CHATEAU DE BONNIVET (XVIe SIÈCLE)
(Musée de l'Hôtel de Ville, à Poitiers).

LA MINERVE DE POITIERS



TÊTE DE CHRIST EN MARBRE (XVIe SIÈCLE).
Bas-relief du Musée des Antiquaires de l'Ouest, à Poitiers.

Il est certain que la découverte de la *Minerve* de Poitiers compte parmi les plus remarquables qui aient été faites, depuis longtemps, sur le sol de la vieille Gaule; à beaucoup d'égards même, elle est unique; elle égale, pour le moins, celle qui fut faite à Vaison, en 1862, de l'admirable réplique du *Diadumène* de Polyclète, acquise, hélas! par le British Museum. Rareté du style et du sujet, beauté du travail et de la matière, circonstances de la trouvaille, tout concorde à donner à l'apparition de cette magnifique statue l'importance d'un événement archéologique.

La *Minerve* de Poitiers est actuellement présentée au public; placée au centre du Musée, comme dans une chapelle, elle se montre aux

regards dans toute sa splendeur ; de savantes dissertations, dues aux plumes autorisées et disertes de MM. Hild, Richard et Audouin, ont amené les choses juste au point[1] : le moment est donc opportun pour en dire ici quelques mots.

Je viens, à court intervalle, de retourner dans la noble cité poitevine, attiré par le charme de cette précieuse et énigmatique figure. A la seconde visite, j'en étais encore plus féru ; car, non seulement ce marbre est empreint de la beauté générale inhérente aux monuments de l'art antique, mais il a le charme, l'imprévu, le captivant des créations personnelles. Les reproductions qui accompagnent cette brève notice, et qui en constituent l'intérêt principal, ont été obtenues d'après les excellents clichés que M. Jules Robuchon, le photographe-archéologue bien connu, a exécutés pour moi[2]. Elles précisent, du premier coup, le caractère de la statue. Aucun doute possible, l'œuvre est grecque ou d'imitation grecque ; bien plus, et c'est là son originalité, c'est là ce qui en fait un monument d'un prix singulier, de style grec archaïque.

L'art du VIe siècle est là sous nos yeux, dans sa force concentrée, sa mâle élégance, son étrangeté à demi orientale. Si nette est la vision, si subite l'évocation, qu'il faut certes un assez long effort de raisonnement, d'examen et de comparaison, pour arriver à conclure qu'il s'agit, non d'un type primordial de l'art hellénique, mais d'une répétition libre, de travail grec et de style archaïsant, indubitable émanation d'un original célèbre, non moins important peut-être que la *Minerve* de Phidias, mais, en tous cas, disparu.

Je reviendrai tout à l'heure sur ces différents points. Parlons d'abord de la découverte, qui est quasi miraculeuse. Le 20 janvier dernier, trois ouvriers terrassiers étaient occupés à planter des arbres dans la cour de

1. *La Minerve de Poitiers*, par J.-A. Hild, ancien président de la Société des Antiquaires de l'Ouest, professeur à l'Université de Poitiers (in-8°, Blais et Roy, à Poitiers) ; *Relation de la découverte de la Minerve de Poitiers*, par Alfred Richard, archiviste de la Vienne (in-8°, même imp.) ; *La Minerve de Poitiers*, par E. Audouin, professeur d'antiquités classiques à l'Université de Poitiers, dans la Revue *Science, Art et Nature*.

2. M. Jules Robuchon, qui habite précisément la rue où a été découverte la statue, est, j'ai plaisir à le dire ici, en même temps qu'un très habile praticien, un véritable artiste et le plus aimable des hommes. On lui doit, entre autres importantes publications, *Les Paysages et Monuments du Poitou*.





l'école primaire supérieure de filles, rue du Moulin-à-Vent, à Poitiers, sur la pente ouest du coteau qui domine la Boivre; l'un d'eux sentit sa pioche s'arrêter à plusieurs reprises sur un corps dur, et bientôt apparut à ses yeux effarés un pied humain, dont la couleur ocreuse pouvait lui faire croire à la présence d'un cadavre momifié. « Il y a un mort dans la cour ! » s'écria-t-il, en allant appeler la directrice de l'école. Le prétendu cadavre, fiévreusement dégagé, fut vite reconnu par celle-ci pour une représentation antique de Minerve. La statue était couchée sur le dos, dans un trou creusé dans le tuf, contre le mur d'un hypocauste; la tête et l'avant-bras gauche furent retrouvés à côté. La statue, sans doute jetée à la hâte dans cette cachette improvisée, n'avait pu y entrer tout entière, et la tête, qui était taillée dans un autre morceau de marbre, avait été glissée tant bien que mal le long du corps; le bras gauche et l'extrémité du pied droit avaient été brisés dans la rapidité de l'enfouissement; quant au bras droit, autrefois fixé par un tenon de métal, il n'était pas dans la cachette. Peu après, sans doute, la dévastation et l'incendie étaient survenus, puis l'oubli. M. Hild, s'appuyant sur des indices fort plausibles, rattache l'événement à la grande invasion barbare qui eut lieu en Gaule dans la seconde moitié du IIIe siècle après Jésus-Christ. Ce qui

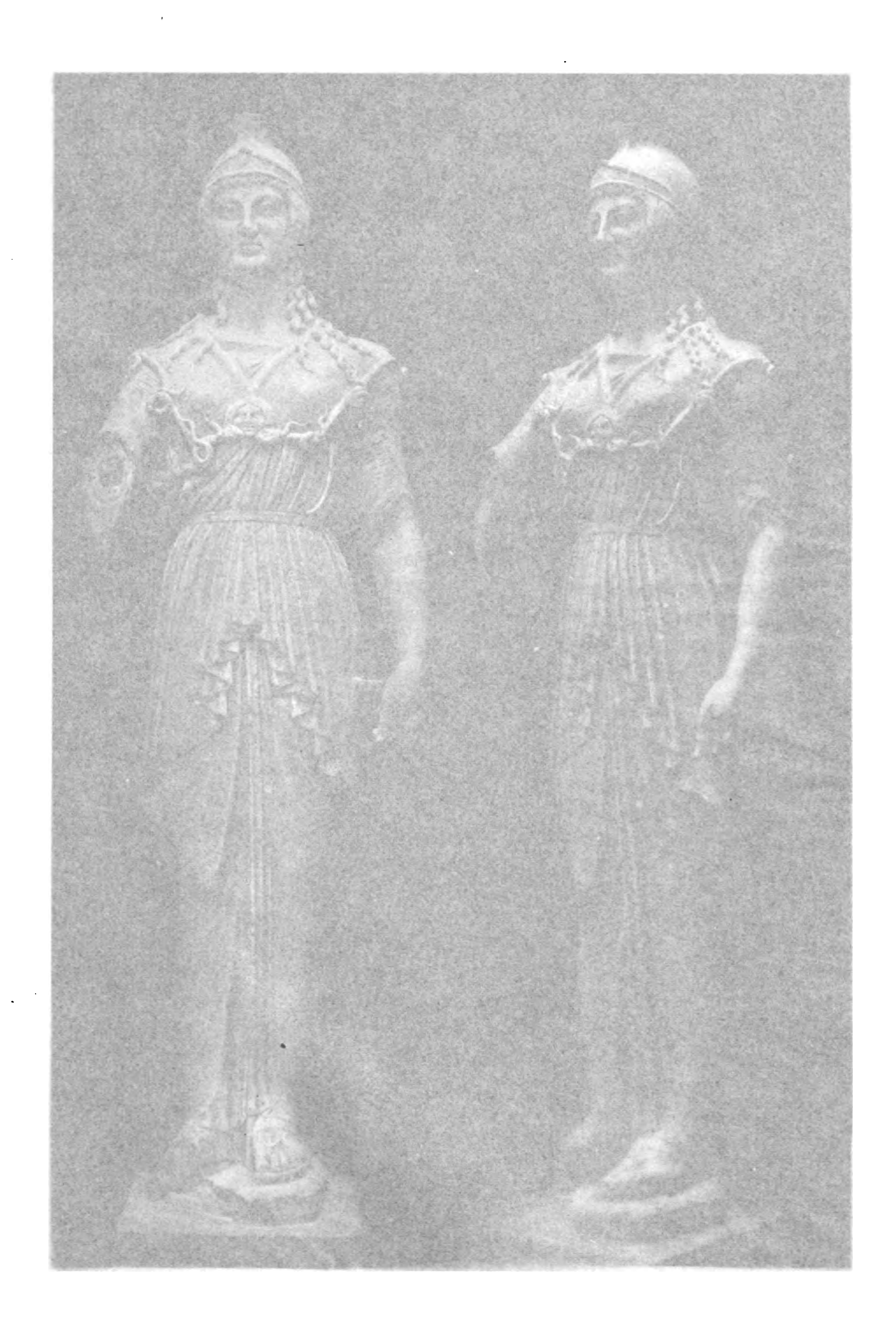


La Minerve de Poitiers (vue de dos)
(Musée de l'Hôtel de Ville, à Poitiers).

paraît évident, c'est qu'une main pieuse avait voulu sauver d'un danger immédiat un objet de grand prix.

Quoi qu'il en soit, un destin propice veillait sur la déesse. Le hasard voulut que la directrice de l'école, M[me] Péré-Audap, fût une femme intelligente, le maire de la ville, M. Surreaux, un homme de goût et de décision. La statue ayant été trouvée sur terrain municipal, la moitié du trésor appartenait à la Ville. M. le Maire, prévenu, était arrivé le soir même sur les lieux; les fouilles avaient été continuées autour de la cachette, les terres tamisées; dès le 23, la statue était transportée à l'Hôtel de Ville; le Conseil, convoqué, votait une allocation de 1.200 francs aux trois ouvriers, qui renonçaient par acte notarié à toute revendication ultérieure; en outre, un crédit spécial était ouvert à M. le Directeur du Musée pour l'installation de la *Minerve* dans des conditions dignes de son importance. Les choses, on le voit, avaient été menées tambour battant. Grâce à la diligence d'un homme adroit, auquel tous les amis des arts devront gratitude, l'œuvre découverte avait été conservée à la France, et, mieux encore, à la ville où elle venait d'être exhumée. Quelques heures d'hésitation, et elle partait pour l'Amérique. Le Conseil municipal s'était montré avisé dispensateur des deniers publics. Les visiteurs qui voudront aller à Poitiers contempler le nouveau trésor d'art seront légion.

Ceci narré, envisageons l'œuvre elle-même. M. Audouin croit que le marbre de la statue provient d'Italie; il y reconnaît, d'accord avec quelques personnes, le grain de Carrare. D'autres tiennent pour un marbre grec; je pencherais vers cette seconde hypothèse. Du moins, on est à peu près unanime à considérer la *Minerve* de Poitiers comme la répétition d'un type plus ancien, ce qu'on appelle, en langage technique, une répétition *archaïsante*. C'est entendu. Mais la question n'est pas aussi simple qu'elle le paraît. D'abord, parmi toutes les représentations de Minerve connues et décrites, il n'en est aucune qui puisse exactement se rapporter à la nôtre. Le fait est, déjà, presque sans exemple. Ensuite, elle est d'une exécution très supérieure à celle des œuvres dites archaïsantes, tout au moins à celles qui proviennent des ateliers gréco-romains. Il suffit de se rappeler les imitations de l'époque d'Hadrien possédées par la Glyptothèque de Munich et de les comparer, en souvenir, aux merveilleuses statues du temple d'Égine,





Phot. Jules Robuchon. Héliog. Georges Petit.

LA MINERVE DE POITIERS

(Musée de la Ville à Poitiers)

chefs-d'œuvre de l'art du VIᵉ siècle, qui ornent les salles voisines. Enfin, elle a, comme je l'ai dit plus haut, des accents individualisés qui trahissent, sur bien des points, l'œuvre originale. Un sculpteur ne s'y trompera pas ; une imitation d'atelier n'a jamais cette saveur de détails, cette liberté du faire et cette verdeur de style qui caractérisent la *Minerve* de Poitiers. D'autre part, il est vrai, je n'y rencontre pas cette largeur synthétique, alliée à une précieuse finesse, qui révèlent les morceaux authentiques de la statuaire grecque avant Phidias, et, en cela, je suis entièrement du même avis que MM. Hild, Richard et Audouin. Mais alors, que penser ? A mon sentiment, l'œuvre exhumée est celle d'un véritable artiste, non éloigné de l'époque praxitélienne, s'appliquant à fondre ensemble, avec une rare habileté, plusieurs modèles consacrés ; en un mot, une œuvre *combinée,* respectant certaines formes traditionnelles, assez libre toutefois pour qu'un goût raffiné pût s'y donner carrière, une œuvre rajeunie et vivifiée. Je ne vois guère à lui comparer, à cet égard, que la délicieuse *Minerve* en bronze du Musée Condé, à Chantilly, découverte à Besançon.

La place qui lui a été attribuée au Musée de Poitiers, sur un piédestal formé d'une colonne antique, dans l'ambiance d'une lumière discrète tombant de haut, peut nous donner idée de l'effet imposant, saisissant même, dont elle devait s'illuminer au fond de la *cella.* J'ai observé l'impression produite sur des visiteurs sans instruction, sur des gens simples, nullement préparés ; cette impression semblait revêtir les apparences d'un respect religieux. Les paroles étaient échangées à voix basse, les regards demeuraient longuement fixés, comme hypnotisés par l'allure imprévue et fière de cette figure un peu plus petite que nature, mais grandie pour l'œil, en réalité, par l'harmonie de ses proportions. Le visage, je le veux bien, est alourdi par quelques rondeurs ; on n'y prend point garde, tant les lignes générales ont de noblesse et de dignité [1]. Et puis, l'attention est positivement captivée par la singularité du costume, qui moule à demi le corps, avec une délicatesse charmante; par ce casque ramassé, au timbre sphérique [2], qui emboîte la tête et serre contre les tempes les lourds bandeaux de la chevelure, bizarre chignon qui retombe sur la nuque, comme un *catogan ;* par

1. La tête avait été sculptée à part, puis enclavée dans les épaules, suivant un procédé en usage dans la sculpture grecque primitive.

2. Il devait être primitivement orné d'un cimier; on en voit encore les trous d'attache.

cette égide puissante, cuirasse légendaire en peau de serpent, à tête de Gorgone, qui protège la poitrine et le dos, pour retomber ici, d'une façon insolite, jusqu'aux jarrets ; par ces deux vêtements superposés et collants : le *chiton* de toile, qui emprisonne les jambes jusqu'à l'extrémité des pieds et s'agrafe à l'entour des bras par des œillères, la peau transparaissant entre les points d'attache, et l'*himation* de laine, tunique à plis fuselés serrant la taille, comme une moderne jaquette de bicycliste. Tout cela est singulier, amusant et paradoxal, sans mièvrerie cependant et sans rien qui altère l'impression de grandeur indispensable à une divinité.

Le bras droit manque. Il devait avoir le mouvement de celui de l'*Aurige*[1] de Delphes, la paume de la main tournée en dehors, et portait, selon toute vraisemblance, une figurine allégorique, en ivoire ou en métal, de Victoire ailée. L'autre main, inclinée vers la terre, tenait la branche d'olivier, symbole de paix.

Resterait à savoir comment une œuvre de cette valeur et de cette rareté a pu être trouvée en pleine Gaule romaine. Est-ce une figure apportée par les conquérants pour décorer un temple dédié à Minerve, et comme une sorte de *palladium* de la cité, ou simplement un objet de haute curiosité, un trophée insigne, enlevé au cours d'une campagne par quelque chef de marque, qui en aurait fait l'ornement de son habitation ? Le peu de probabilité que le culte de la déesse athénienne ait été à ce point en faveur au pays des Pictons ferait volontiers écarter la première supposition. Nous savons d'ailleurs, par des exemples assez nombreux, que les envahisseurs emmenaient avec eux des dépouilles de guerre qui n'étaient pas toujours de minces dimensions. Quand on voit des objets tels que le lourd poids votif de bronze, emporté du temple de Delphes par les Perses jusqu'à Suse, tels que l'énorme réchaud de bronze étrusque, recueilli dans le tumulus d'un chef gaulois de l'ancienne Vertault, près de Châtillon-sur-Seine, tels que certains objets de transport difficile, traînés de Constantinople en France par les Croisés, comme l'amphore de porphyre du roi René, au Musée Saint-Jean, à Angers, etc. ; quand on se souvient enfin de toutes les déprédations et de tous les déménagements dont le monde antique a été le théâtre, on ne saurait s'étonner de rien.

La *Minerve* de Poitiers confirme ce qu'attestent les monuments, à savoir



la richesse séculaire de la ville, depuis l'époque celtique jusqu'au déclin du moyen âge. Elle est aujourd'hui l'ornement sans pareil d'un musée d'art déjà plein d'intérêt, où, à côté des restes admirables du château de Bonnivet, de débris antiques de toute nature, de meubles rares et de crosses de Limoges réputées parmi les plus belles, brillent les admirables médailles siciliennes du legs Babinet. A travers le temps et l'espace, après des vicissitudes qui, vraisemblablement, dépassent les inventions les plus romanesques, la molle Aréthuse a rejoint l'austère Pallas, pour apporter en plein pays celtique un rayon de grâce hellénique.

Louis GONSE

1. Voir l'étude de M. Th. Homolle, directeur de l'École française d'Athènes, et l'héliogravure qui l'accompagnait, dans la *Revue* du 10 novembre 1897, t. II, p. 293.



Portrait d'homme (Époque Louis XII).
Médaillon en marbre du Musée de l'Hôtel de Ville, à Poitiers.

CHARLES CHESSA

PEINTRE ET GRAVEUR

Un Italien de Cagliari. Élève de l'Académie Albertine de Turin, peintre, illustrateur, lithographe, directeur de journaux d'art, finalement graveur, envoyé à Paris graver pour la Chalcographie de Rome, d'après Raphaël, le *Balthazar Castiglione* du Louvre ; ayant des commandes de Goupil, comme *le Matin* d'après Jules Dupré ; présentement, trouvant chez son compatriote Romagnoli, l'éditeur de la rue de Condé, une occasion unique de se mettre en évidence par la vigoureuse gravure des quarante illustrations de Luc-Olivier Merson pour *la Jacquerie* de Mérimée.

Livre bien choisi par l'illustrateur, ce drame farouche et sanglant, commenté avec une énergie que montre la planche ici donnée par la *Revue*, — et aussi avec le soin intelligent de ne pas étouffer sous un noir général le blanc du papier. — Ah ! ce blanc du papier, élément capital de la gravure, tous finiront par y venir, ou mieux, y revenir !

Notre-Dame de Paris, *la Légende de saint Julien l'Hospitalier*, *la Jacquerie :* glorieuse trilogie de livres où le peintre a épuisé une note moyen âge qui lui est si personnelle.

Et après, que va faire Luc-Olivier Merson ? Se reposer ? Non, heureusement. Passer à un autre sujet, une autre époque, une autre manière. Il y pense. N'a-t-il pas engagé, avec un membre de la Société des Amis des Livres, M. Descamps-Scrive, l'illustration des *Trophées* de Hérédia ? Ne prépare-t-il pas déjà, pour les bibliophiles, avec l'éditeur de *la Jacquerie*, un régal imprévu ? Mais ceci est encore confidentiel.....

Henri BERALDI







Imp. A. Porcabeuf. Paris



FÉLIX ZIEM

(PREMIER ARTICLE)



Depuis de longues années, les mois d'été, qui font émigrer le public vers les plages ou vers la montagne, ramènent Ziem à Paris, dans son atelier de la rue Lepic : c'est plutôt maison qu'il conviendrait de dire ; mais la maison, le kiosque du jardin et le jardin lui-même, le jardin au terrain mouvementé et rempli de débris de sculptures antiques et de revêtements de céramique persane, ne forment qu'un vaste atelier; on sent qu'il n'est pas un coin de la pittoresque demeure où le maître n'ait travaillé. Et je ne parle ici ni de l'autre maison du 65 de la rue Lepic, ni de la maison de Martigues, à allure de mosquée, ni de la villa de la baie des Anges, à Sainte-Hélène, faubourg de Nice.

Autrefois, quand Montmartre ne faisait pas encore partie de Paris, — ce Montmartre dont Ziem, aux environs de 1846, a peint les moulins, en des tableaux qui sont admirables et de toute rareté, des tableaux qui sont comme la genèse de l'école impressionniste, — la maison de Ziem

s'élevait à mi-côte, dominant la plaine qui s'étend vers Saint-Ouen ; c'était une coquette villa italienne, aux fenêtres extérieures discrètes, à la grande baie, dissimulée au nord derrière un rideau de branches touffues, et dont les briques rouges, presque roses, chantaient dans la verdure. De la terrasse, établie au sommet de l'édifice, le peintre, pendant les soirs d'automne, pouvait aller chercher un souvenir des ciels d'Orient, en regardant du côté de Suresnes et de Courbevoie le soleil se coucher dans un irradiement d'incendie. Aujourd'hui, la rue Lepic s'est dessinée; les maisons de rapport s'alignent le long des trottoirs, et la retraite de Ziem, enserrée au tournant, a comme un air de forteresse mystérieuse.

Mystérieuse ? elle l'est en effet, car Ziem, qui a parcouru le monde, aime le recueillement, l'intimité, — non la solitude, — et, autant par une disposition de ses appétits psychiques, que par la nécessité de son travail incessant, il a eu le soin de ne laisser sa porte s'ouvrir qu'à bon escient. Parfois cependant, des indiscrets et des curieux ont pu, par la ruse, pénétrer jusqu'à lui; mais je ne crois pas exagérer, en affirmant que le maître, pourtant si bon, possède un secret pour déterminer les intrus à n'y plus revenir.

Pour ceux, au contraire, qui ont le rare bonheur d'être de ses amis, — leur nombre n'est pas excessif, et c'est pour cela que le public qui connaît le peintre ignore l'homme si complètement, — pour ces favorisés, les heures passées près de Ziem semblent trop brèves, tant le maître a d'affabilité pour ceux qui, ainsi qu'il le dit, sont près de son cœur, tant il y a de séduction à l'entendre causer.

Ceci n'est pas une biographie ; plus tard, sans doute, j'écrirai l'histoire de Ziem et de son œuvre ; pour l'instant, je ne veux consigner en ces lignes que la joie que j'ai goûtée près de lui, pendant plus de quinze ans d'entretiens familiers ; on m'excusera donc d'évoquer des souvenirs au hasard, sans ordre chronologique, ainsi qu'ils prennent leur essor, quand, auprès de ce grand vieillard, demeuré vaillant dans sa quatre-vingtième année, on découvre une âme jeune, vibrante, tendre, rapide à l'émotion, d'une verve jamais tarie, d'une droiture inflexible, d'une fidélité de mémoire qui étonne, d'une passion sans lassitude pour l'art qu'il sert depuis plus de soixante ans et pour l'idéal qui a illuminé sa magnifique et laborieuse carrière.

Un premier jour de l'an, un visiteur allant voir Corot, — c'était en 1873, — le trouva assis à son chevalet et en train de peindre. Il s'en étonna.

— Comment, cher maître, au travail, un pareil jour de fête ?

— Quelle fête plus belle pour moi, répondit Corot, que mon travail, que mes petites branches où j'entends déjà chanter les petits oiseaux !

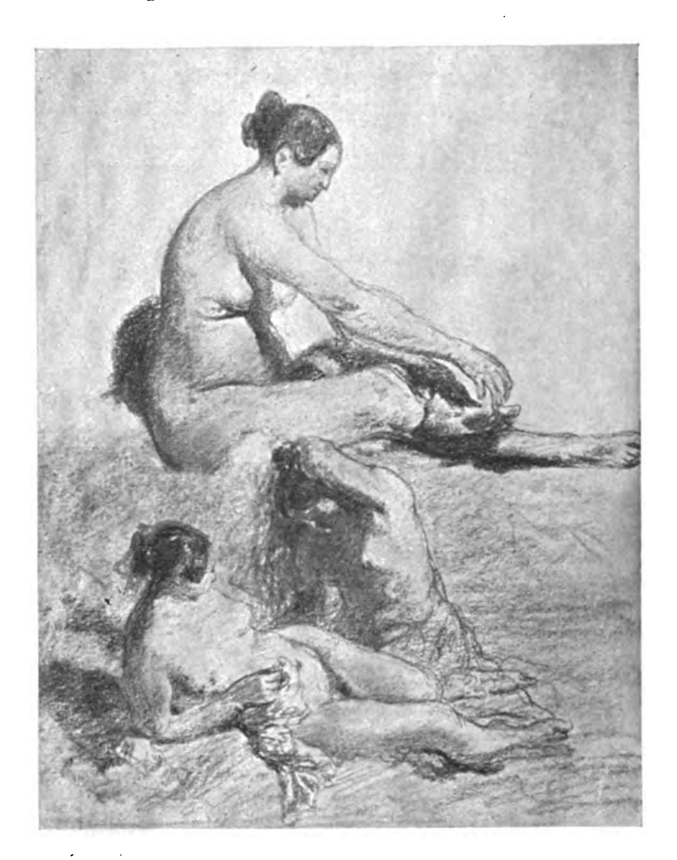
Ziem ne pense pas autrement ; si vous le surpreniez chez lui un autre jour que le jeudi, vous le trouveriez soit devant un tableau, soit devant une aquarelle ou un dessin, plein d'ardeur à marier ses tons, à fabriquer de la lumière, et les yeux brillants de cette fièvre dont seuls les grands artistes connaissent le frisson.



FEMME RUSSE
Voyage avec le prince G... (Dessin.)

Le jeudi, il veut bien admettre qu'on le dérobe à son œuvre ; il veut bien accorder des heures à l'amitié. Et quelle amitié ! La plus chaude, la plus délicate, la plus dévouée, la plus réconfortante qu'il soit possible de rencontrer. Avec une volonté intransigeante de ne laisser aucune influence peser sur sa liberté, Ziem s'intéresse à tout ; il a sa part de ce qui nous échoit d'heureux, et dans les heures d'angoisse, dans les heures de tristesse où l'on a l'âme désemparée, il souffre, il pleure avec vous, et il trouve les mots profonds, définitifs, palpitants d'affection qui vous rassurent, vous consolent, vous rendent de l'aplomb au cœur. On se confie à lui, spontanément, sans qu'il y ait de sa part indiscrétion ou seulement curiosité ; et, avec une modestie charmante, il ne s'entretient de lui, de ce qui le touche,

que s'il sait pertinemment votre attention à l'unisson de la sienne. Aussi, pendant une après-midi du jeudi, alors que plusieurs visiteurs défilent dans l'atelier, que de nuances dans la façon dont le maître dirige la conversation : quelle dextérité à jongler avec les idées, à éviter celles où il ne lui convient pas qu'on s'arrête ; quelle souplesse d'expression pour dire ou taire ce qu'il veut dire ou taire, ce qu'il veut entendre ou ne pas entendre ; et, si quelque imprudent se laisse aller devant lui à un de ces écarts, où il entre de l'inconscience plus encore que de l'indiscrétion, comme Ziem met de la gentillesse espiègle et spirituelle à l'en faire apercevoir !



VÉNITIENNES (1848).

Ce sont là, dira-t-on, des indications qui n'ont rien à voir avec le peintre. Pour tout autre des maîtres d'aujourd'hui, on pourrait les laisser de côté ; mais il s'est créé autour de Ziem tant de légendes, souvent malveillantes, auxquelles seuls avaient pu donner l'essor les propos de quelques visiteurs éconduits et par conséquent mal renseignés, qu'il n'est pas inutile de présenter l'homme d'abord, l'homme qui a dépensé tant de soin à n'être pas connu de la foule, à n'être pas l'esclave des protocoles sociaux, afin de s'abandonner plus complètement, plus absolument à son art, qui fut toujours et est encore la plus chère passion de sa vie.

Aussi ai-je pour lui — pourquoi ne pas l'avouer? — une gratitude infi-







Ziem malade. *Rabler*, chien de la comtesse de Maltzane. La danseuse Taglioni.

F. Ziem. — Page de croquis.

niment affectueuse des matinées qu'il veut bien me réserver. Avec lui, j'ai parcouru tous les coins de sa demeure, où, à chaque objet rencontré, les souvenirs évoqués font revivre le passé à côté du présent.

* * *

Dès l'entrée, contre la paroi de l'escalier, — un escalier droit, qu'éclaire un jour tamisé et que domine, entre deux porte-bougies de style oriental, un admirable tableau de fleurs, égal de l'œuvre qui se trouve au musée de Douai, — son portrait vous accueille, son portrait jeune par Ricard, l'ami des années de lutte, le frère d'armes, le compagnon trop tôt enlevé à l'art français et dont Ziem ne parle jamais sans que l'émotion lui mette des larmes sous les paupières.



Mme Delphine (Venise, 1852).

Puis, une fois le palier franchi, on tourne à droite et l'on entre dans un petit salon, cabinet de travail dont les murs sont entièrement tapissés d'études du maître, des études qui vous attirent et vous émeuvent, des études parfois grandes comme la main, paysages, figures de femmes au teint bronzé, oiseaux aquatiques, fleurs épanouies, fruits des tropiques, qui représentent les campagnes de 1853 à 1860, — 1853, la date même où fut construite la

maison de Montmartre, — et ce sont des notes peintes à Venise, en Hollande (second voyage), à Bordeaux, à Burgos, à Marseille, Messine, Corfou, Patras, Corinthe, Athènes, Sparte, Constantinople, Smyrne, Beyrouth, Damas, Palmyre, etc.

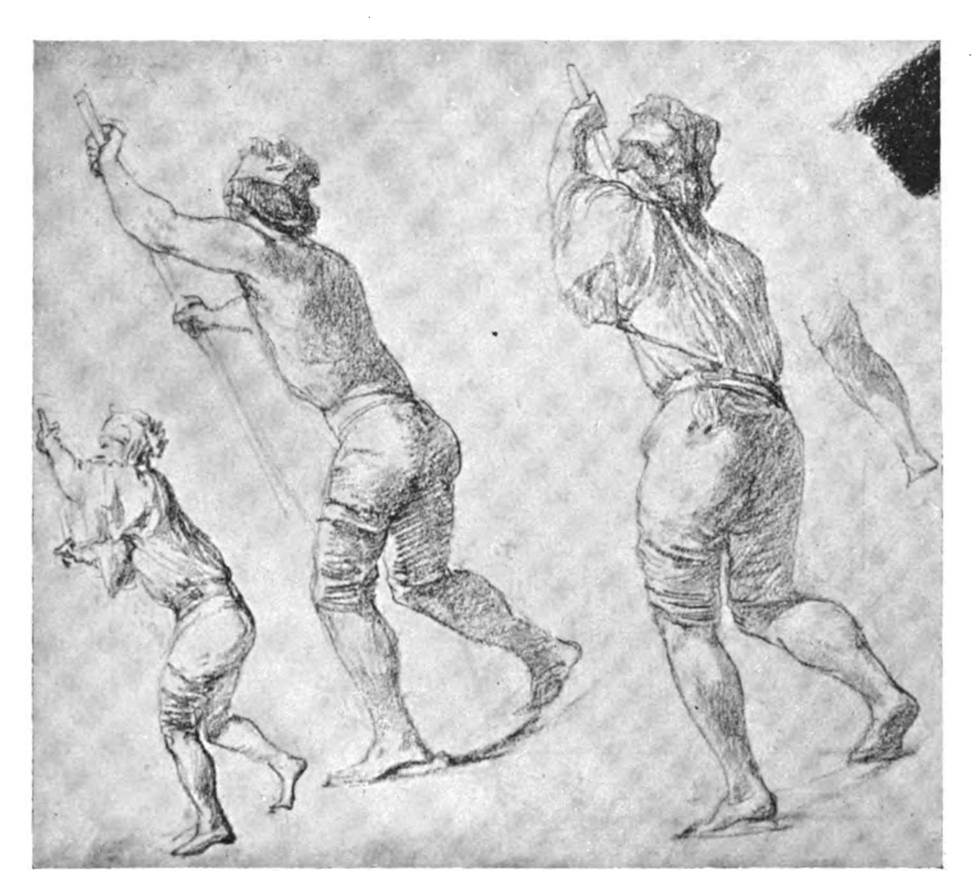
Au milieu de ces études merveilleuses, qui sont comme le jet spontané et précis de l'art, s'écrivant sous la dictée directe de la nature, et qui donnent de l'enchantement au regard qui s'y arrête, sont accrochées les aquarelles tant admirées à l'exposition centennale de l'art français, en



Pêcheurs vénitiens (1852).

1889. Je viens de signaler la précision des études de Ziem : c'est là un point sur lequel il convient de revenir avec quelque détail. On a dit souvent que Ziem était un fantaisiste, qu'il avait réalisé son rêve, sans que rien dans son rêve fût appuyé par la réalité, sans que sa vision se fût sérieusement éduquée au spectacle des choses qui l'entouraient; on a même osé prétendre que la magie de sa palette venait peut-être de ce qu'il ne s'était pas embarrassé d'une documentation gênante; en un mot, qu'il avait peint « de chic ». Toutes les études qu'il garde amoureusement comme les témoins de son labeur infatigable sont là pour opposer le démenti le plus formel et le plus éloquent à de pareilles assertions : mais si cela ne suffisait pas, je me rappelle deux faits qui sont, à eux seuls, de nature à nous

éclairer sur la conscience de Ziem dans l'établissement de ses tableaux, et sur la nourriture substantielle dont il aide toujours l'effort créateur de son imagination. Voici le premier. Pendant des années, le premier soin de Ziem, en arrivant à Venise, fut d'aller louer une boutique sur le Rialto.



GONDOLIERS (1852).

Là, il déballait une pacotille de fanfreluches et de bibelots, bijoux coquets, mais peu coûteux, épingles qui semblaient précieuses sans l'être, rubans et dentelles, tout ce qu'il savait devoir tenter la coquetterie des belles filles qui s'en allaient de ce côté de la cité, vendre des fleurs, des oranges et des colombes, ou vaquer à leurs courses ménagères. Et de fait, dès qu'il était installé, on s'arrêtait devant son étalage : comme on le voyait revenir à date fixe, on le considérait comme un négociant intelligent, apportant de

quelque contrée des *Mille et une nuits* la moisson du goût et de l'élégance.

Il chargeait un adolescent, ayant la langue bien pendue, de faire l'article, et surtout de retenir le plus longtemps possible les curieuses, pour qui c'était déjà un plaisir de toucher ces étoffes, d'essayer sur leur corsage ces broches et ces colliers, d'autant que le vendeur n'était pas difficile sur le



Écurie de la mère Fillon (Barbizon, 1852).

prix : pour peu que la belle ne s'impatientât pas et ne craignît pas de discuter, centime par centime, on lui consentait des réductions.

Pendant ce temps, assis au fond de sa boutique fort achalandée, Ziem, le cigare aux lèvres, ses cheveux blonds coiffés d'un fez, l'air calme apparemment, dessinait rapidement : il croquait avec fièvre la silhouette de toute cette jeunesse, qui eût refusé de poser devant lui, et qui devenait ainsi le modèle incessamment varié, surpris en vive activité, les yeux brillants du désir de tout le bazar, et le sang à fleur de peau sous les joues rouges, de ce débat où il s'agissait de satisfaire la coquetterie au prix du sacrifice le plus minime. Quand la journée était achevée, et que ses voisins,



F. ZIEM. — RETOUR DE PÊCHEURS (Aquarelle).

Imp. Lahure.

derrière les auvents clos, comptaient leur recette et mesuraient leurs bénéfices, Ziem, sans souci de ses marchandises, parfois trop vite enlevées, feuilletait ses albums tout remplis de croquis, ces feuilles où il avait traduit la vie, la race, la beauté, la passion même, et il jugeait à part lui que ces écritures-là, pour n'être pas exprimées à l'aide de chiffres, valaient une fortune. Arsène Houssaye a raconté une visite à la boutique du Rialto dans ses *Souvenirs de jeunesse*, et comme il interrogeait Ziem sur les motifs qui avaient pu le pousser à cette détermination, il rapporte comme il suit la réponse du peintre :

« Ne savez-vous pas que les filles de Venise n'ont jamais voulu poser pour le nu, pas même pour le décolletage? Elles posent devant l'amour et non devant l'art. Voilà pourquoi Titien, Giorgione, Véronèse et les autres, avaient toujours une maîtresse dans leur atelier. Leur grand art était de la prendre belle. Raffaella, Violanta, Leonora, ont posé presque pour tous les tableaux de ces très grands maîtres. Aussi leurs madones et leurs courtisanes ont toujours le même type. Dans la madone, on sent l'amour profane; dans la courtisane, on sent l'amour divin. Quand je reviens à Venise, je retrouve l'Adriatique, les palais, les églises et le soleil des peintres de la Renaissance : mais comment retrouver Raffaella, Violanta et Leonora? »

On n'a pourtant qu'à regarder en ses études certains profils superbes, et certaines épaules opulentes, pour juger que Ziem fut heureux dans ses découvertes, sous ce rapport.

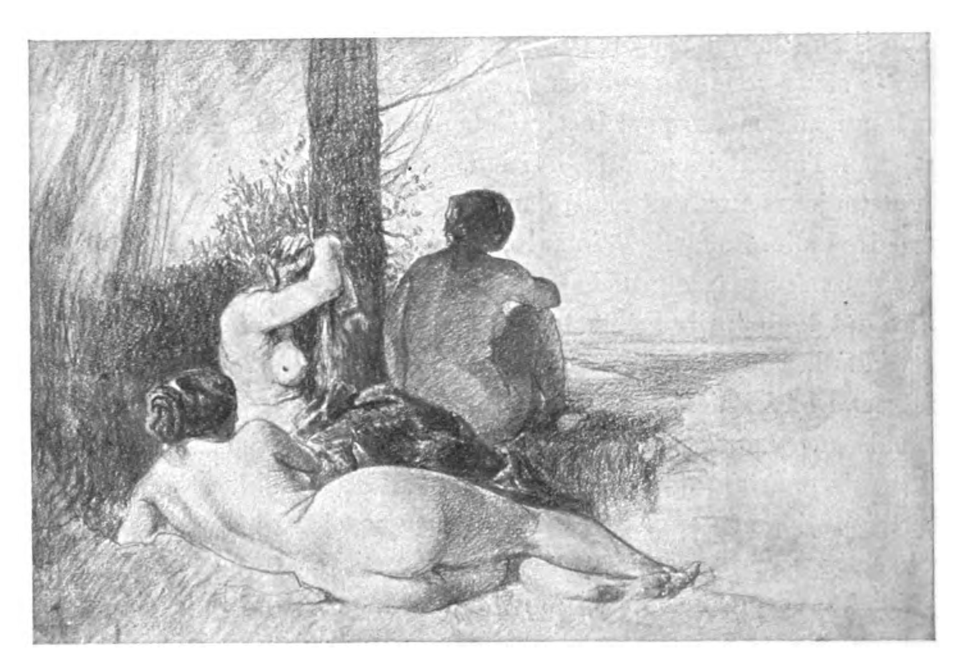
Voici le second fait, sous forme d'anecdote. C'était, je crois, en 1890. Un matin, vers dix heures et demie, Ziem était dans sa gondole, sur le Grand Canal, en train de peindre le port dominé par cette incomparable série d'édifices, dont l'un des joyaux les plus aimés, le Campanile de Saint-Marc, vient de disparaître : il peignait, isolé dans sa contemplation et son travail, comme si tout ce qui l'entourait, tout ce qu'il voyait devant lui n'eût été que la figuration nécessaire inventée par la création et aussi le génie humain, pour fournir un aliment de splendeur à l'imagination du peintre. Pourtant, il n'était pas seul sur l'eau transparente : à quelque distance de lui, dans une autre gondole, un homme était assis, ayant devant lui un tableau. Lui ne peignait pas : Ziem, intrigué, fit approcher sa gondole : l'homme remarqua le mouvement et fit de même. Dès que les deux embarcations furent assez près l'une de l'autre, l'homme eut vite fait de com-

prendre qui était le peintre de la gondole ; alors s'engagea entre celui-ci et l'Américain — car cet homme était un amateur très distingué, mais un peu maniaque, de Boston ou de Baltimore,— un dialogue des plus amusants :

— Vous êtes Ziem, fit l'amateur.

— Oui, monsieur, répondit le maître.

— Dans ce cas, reprit l'autre, puisque le hasard me sert si bien, il faut que je vous dise que je ne suis pas content.



Baigneuses a Venise (1856).

— Eh ! qu'avez vous ? En quoi cela peut-il m'intéresser ?

— Vous allez le savoir : quand je ne suis pas content de quelqu'un, il faut que je le lui dise, même s'il faut faire mille lieues pour y parvenir.

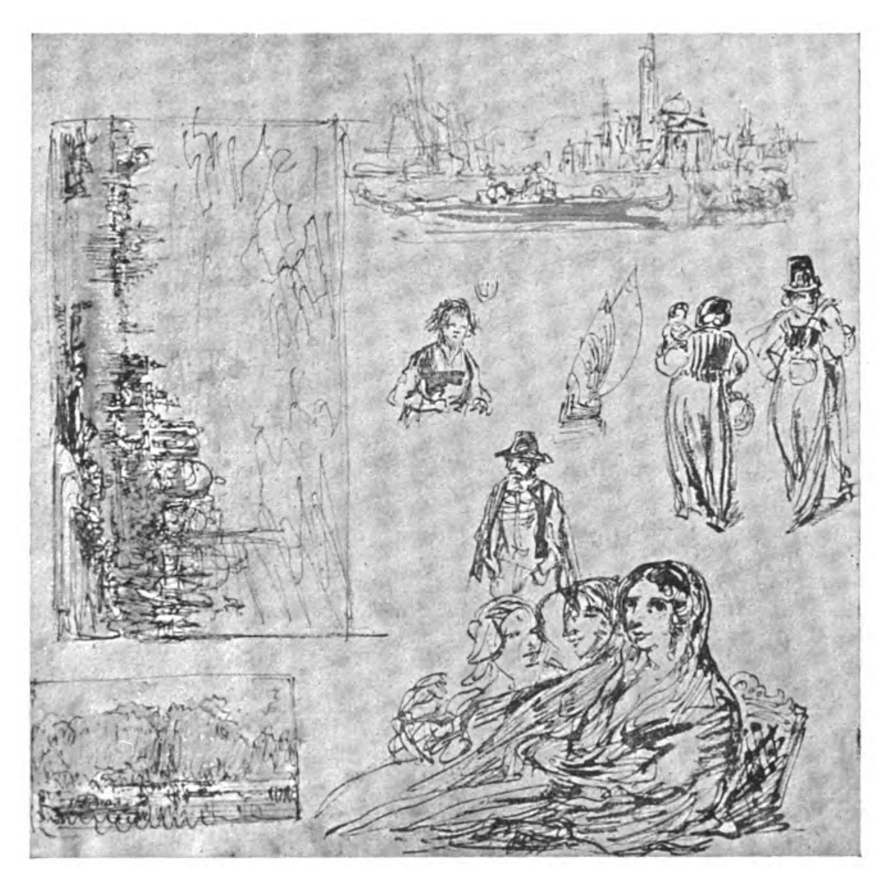
— Alors, c'est moi que vous attendiez.

— Non : aujourd'hui, j'étudiais la cause de mon mécontentement ; demain, je vous aurais cherché. J'ai acheté ce tableau de vous, — c'était en effet un chef-d'œuvre de Ziem, — je l'ai payé très cher.

— Trop, si vous ne le sentez pas.

— Et je l'ai apporté ici, pour voir si c'est bien la vérité. Eh bien non, ce n'est pas la vérité.

— Pourquoi ?



Croquis de Venise (1856).

Esquisse du tableau commandé par le duc de Morny. Vénitiennes attendant pour passer à la « Dogana ».

— C'est bien le matin ?

— Oui.

— Parfait : or, vous mettez des tas de barques qui rentrent, et je n'en vois pas une seule ; donc, tout cela est arrangé.

Et l'amateur semblait fort dépité. Ziem regarda sa montre.

— Monsieur, reprit-il, il est dix heures trente-cinq : patientez encore

un petit quart d'heure, et vous verrez rentrer les toppi-pêcheurs à lignes de fond, que j'ai représentés sur votre tableau.

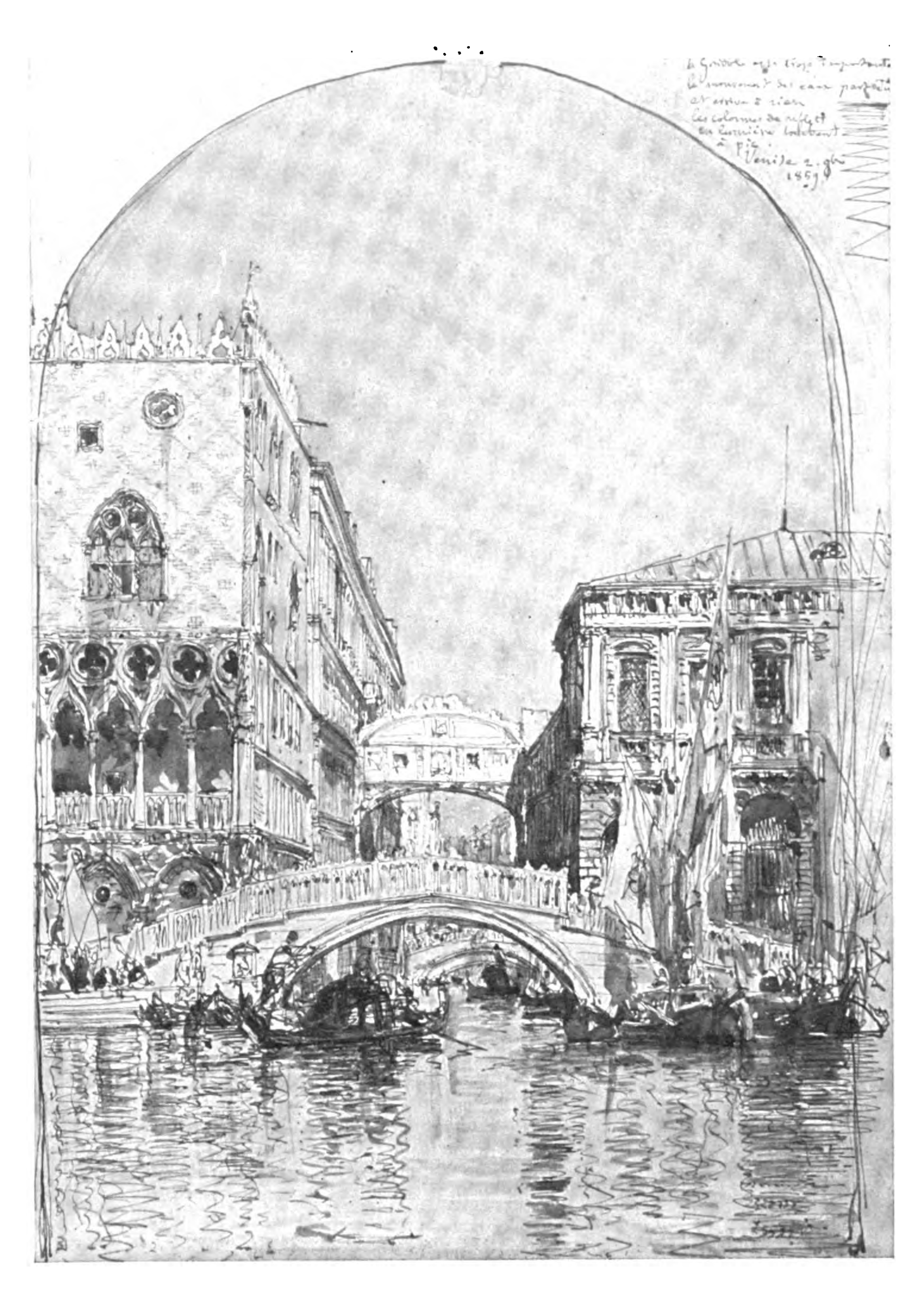
Puis, sans parlementer davantage avec ce contrôleur d'art, sur un salut sec, il rompit l'entretien, fit éloigner sa gondole et se remit à peindre, non sans surveiller du coin de l'œil son amateur récalcitrant. Il ne s'était



Levantins a Venise (1859).

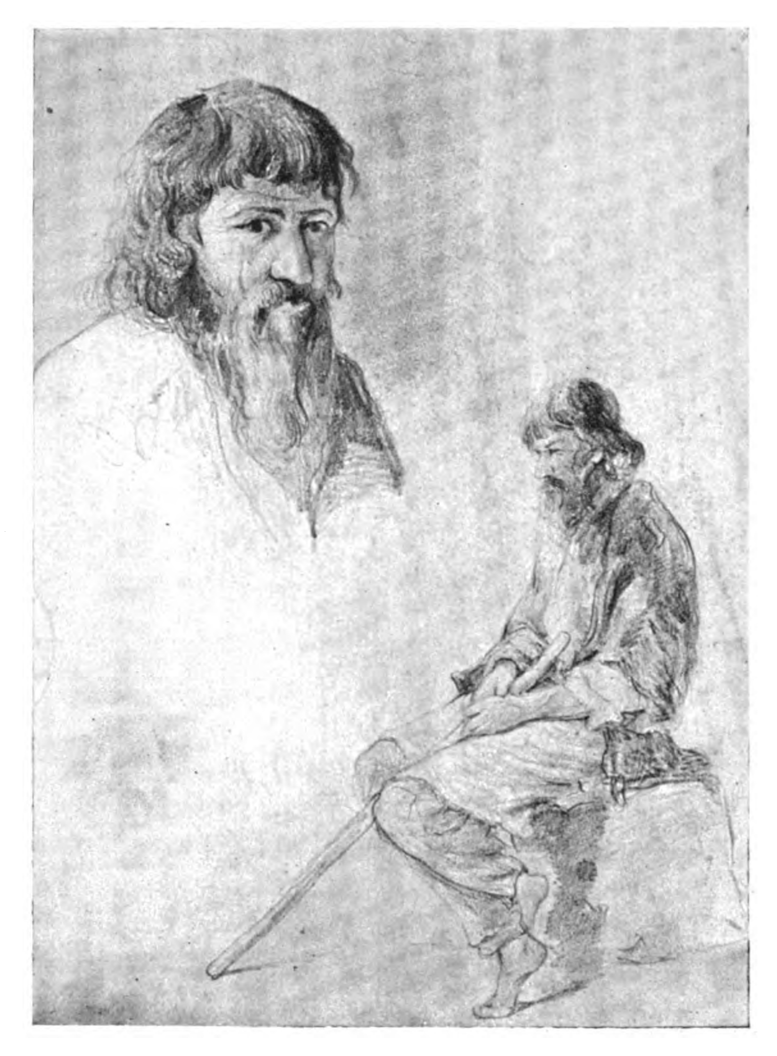
pas écoulé dix minutes, que déjà, sur l'eau dorée et frissonnante où se jouait en facettes diamantées la poussière du soleil, les toppi-pêcheurs apparaissaient, se rapprochaient, gagnant les quais, flottille grouillante et nacrée d'où montaient en une brutale harmonie les refrains rudes des gars du port. Alors Ziem vit l'Américain, dont les bras lui faisaient force gestes, et il l'entendit lui crier de toute la force de ses poumons : « Les voilà ! les voilà ! je les retrouve ! Ziem est un grand peintre ! »

On pourrait, d'ailleurs, multiplier les preuves qui établissent que Ziem



F. ZIEM. — LE PONT DE LA PAILLE ET LE PONT DES SOUPIRS
(Dessin).

eut le souci constant d'être vrai : mais pour le bien comprendre, pour pénétrer l'objet de son idéal — un idéal auquel il a accordé des fêtes



Tolstoï en 1859
(Voyage avec le prince G...)

enchanteresses — il est bon de se rappeler à quelles dates il eut la révélation des sites et du pittoresque qu'il devait magnifier par son art.

Lorsque, à dix-huit ans, il s'en fut, droit devant lui, vers Rome, quittant

la ville de Dijon, où il venait de remporter le grand prix d'architecture[1], il avait pour toute fortune une pièce de deux francs, que lui avait donnée son père pour payer son passe-port, et, dans un rouleau, ses dessins d'école, ses lavis, ses plans ; mais il avait l'âme ensoleillée, de cette lumière d'héroïsme et de rêve qu'avait allumée le romantisme triomphant. Victor Hugo avait remué Paris et la province avec les *Orientales*, avec *Notre-Dame de Paris*, avec ses drames dont le souffle ardent avait inquiété le sentiment bourgeois d'alors, comme un écho lointain de révolution ; Balzac et Dumas, grands déjà tous deux, faisaient, à coups de chefs-d'œuvre, juger quelle différence marquait leurs deux génies ; Lamennais avait parlé au peuple un langage d'élévation et de splendeur, qui, un temps, fit lever les fronts courbés obstinément près du sol vers une contemplation métaphysique où devait apparaître le signe du bonheur universel, appuyé sur une justice universelle. Delacroix troublait l'art calme et pur d'Ingres, par sa hantise shakespearienne et par ses voyages au Maroc, marqués nécessairement, au retour, de quelques fulgurantes notations, qui servaient d'évangile à l'école naissante. Lenoir, l'archéologue, avait réintégré la vie dans nos reliques nationales, et il enseignait à les aimer non seulement pour elles-mêmes, mais encore pour le travail auguste des artisans anonymes — mais artisans de génie — qui les avaient créées, et pour les époques glorieuses dont elles facilitaient l'évocation, indiquée en pages éloquentes dans les livres de Michaud, d'Augustin Thierry et de Michelet.

Il y avait donc deux courants très précis dans l'opinion : d'un côté, les gens qui s'en tenaient à leur étroite existence terre à terre et qui ne voyaient de leur temps que ce qui se rapportait directement à cette existence, et ceux qui, entraînés par le fécond élan de la pensée, par le nouvel et irrésistible essor de l'art, se sentaient attirés vers de plus libres aspirations et percevaient dans leur contemporaineté, insuffisante pour satisfaire à tout leur appétit d'idéal, la vibrante palpitation du passé. Ceux-là étaient de

1. C'était en 1839. Ziem, par le fait de son prix, qui lui donnait le titre d'architecte de la ville de Dijon, devait être envoyé boursier à Paris, pour continuer ses études ; une cabale fut montée contre lui par l'administration préfectorale ; on ne put lui refuser son prix, mais on arrêta que la bourse ne lui serait pas attribuée, cette bourse que le jeune lauréat ne souhaitait que parce qu'elle lui aurait permis de concourir pour le prix de Rome, et sans doute d'y réussir. Devant l'injustice qui se commettait contre lui, et qui, au jour de la distribution des récompenses, amena de bruyantes protestations de tous les élèves, qui estimaient fort leur camarade, Ziem se décida le jour même à partir, s'étant juré qu'il visiterait la Ville Éternelle.



sublimes impressionnistes : tout ce qui frappait leur regard avait un immédiat retentissement sur leur sensibilité, et ils savaient, avec les moyens multiples que leur culture originale mettait à leur disposition, ils savaient interpréter ce retentissement d'une manière assez neuve pour rencontrer



LEVANTINS A VENISE.

des détracteurs et pour provoquer, par contre, dans le camp adverse, des défenseurs osés, pleins de passion.

Ziem fut de ces hommes-là, de ces vaillants, de ces sincères, de ces emballés. Lorsqu'il vint pour la première fois à Venise, il vit la vieille cité encore vivante du souvenir des doges, attachée à ses rites datant de plusieurs siècles, toute belle de sa civilisation d'autrefois, qui avait échappé au progrès moderne, implacable niveleur de caractères ; il la vit, lui qui avait l'âme romantique, avec sa parure de Reine de l'Adriatique, d'autant mieux

qu'à certaines fêtes le *Bucentaure* sortait encore pour la cérémonie coutumière : la vérité ici tenait du rêve ; ou mieux, le rêve enchanteur se réalisait pour le peintre, et ce rêve, dont il avait trouvé l'appareil étincelant en pleine fonction dans la glorieuse ville, ce rêve, il le rencontra incessamment varié, partout, que ce soit sous la chaude gaîté du soleil ou sous la tendresse mélancolique des reflets lunaires, partout où son esprit en quête de sensations neuves le força de voyager avec ses crayons et ses couleurs. En Italie, en Grèce, en Turquie, en Asie, en Afrique, pendant des années, on le vit partout, grisant ses regards des spectacles offerts à sa vue, découvrant des ensembles et des harmonies de beauté là où d'autres, moins éveillés à la sensibilité contemplative, fussent passés indifférents; classant dans sa mémoire prodigieuse, jamais lassée de collectionner des images et toujours présente à les rapporter, l'orchestrale splendeur des tons que la lumière faisait jouer sur toutes choses, afin de pouvoir semer comme une poussière de feu, d'ambre et d'or, sur ses tableaux, les gemmes et les diamants que son pinceau éveillait sur sa palette inépuisable.

Et quelle allégresse ce fut pour lui, que ce travail sans relâche — qu'il continue encore aujourd'hui, à quatre-vingt-deux ans! Ses fatigues, ses efforts, la longue recherche scientifique qui l'amena à une sûreté de technique que seuls connurent les maîtres les plus illustres de la Renaissance, rien de cela ne compte pour lui quand il songe à son bonheur de peindre, de dire avec ses couleurs, en ses tableaux que le temps revêt de vieil or, et en ses aquarelles d'une prestigieuse virtuosité, tout ce qui l'émeut, tout ce qui le ravit, tout ce qui l'enchante.

On sait que Ziem s'est occupé fréquemment des aveugles; il a pour eux une pitié faite de tendresse, et les institutions qui leur sont consacrées connurent bien souvent les effets de sa générosité sans bornes. Un jour, un ami lui demanda pourquoi il s'intéressait à cette infirmité plus qu'à toute autre : « C'est que, répondit-il, ce n'est là qu'une restitution. Si, depuis si longtemps, j'ai pu jouir de ma vue comme si j'avais vingt paires d'yeux, c'est sans doute parce qu'il y a des malheureux qui en sont privés! Il n'est donc que juste que je les aide un peu. »

L. ROGER-MILÈS

(A suivre.)





ÉMILE GALLÉ

(QUATRIÈME ARTICLE[1])

VI. *L'œuvre de bois.* — Le désir de poser un vase à ciselure exquise sur un socle assorti à sa beauté conduisit, un matin, M. Émile Gallé chez un marchand de bois d'essences colorées. Ce fut pour lui la révélation des couleurs ligneuses, élaborées au cœur des arbres de tous les pays et fondues en des substances plus ou moins dures, plus ou moins spongieuses, tantôt douces et satinées comme des tissus de soie, tantôt grenues et pleines de curieuses effilures, tantôt brillantes et marbrées. En billes ou en plaquettes, on lui montrait des bois rouges et des bois roses, des bois orangés et des bois pourprés, des bois mauves et des bois bleuâtres, des bois jaunes et des bois verdissants, des bois ivoirins et des bois noirs, des bois gris de fer et des bois bruns, des bois puissants de ton et des bois aux nuances évaporées, des bois ondés, moirés, burelés, rubanés, striés, chinés, mouchetés, tigrés, des bois aux sections comme impressionnées de vagues paysages. Les uns, très denses, au grain compacte, appelaient le ciseau du sculpteur; les autres invitaient aux découpages et s'offraient aux fins

1. Voir la *Revue* : t. XI, p. 34 et 171; t. XII, p. 281.
Dans le dernier numéro de la *Revue*, au bas de la page 294, une erreur de typographie a fait attribuer à M. Jules Bois un remarquable article sur *M. Victor Prouvé*, publié naguère par M. Jules Rais. Nous nous empressons de rétablir la mention du véritable auteur, en qui nos lecteurs connaissent un critique d'art pénétrant et délicat.

caprices d'une marqueterie évocatrice du réel. N'y avait-il point là, pour un artiste de sa pénétration, une directe sollicitation de la nature de développer ses principes en des conditions nouvelles, en les adaptant à un art tout différent de ceux qu'il avait pratiqués jusque-là et, cependant, complémentaire ? Ce bois, si longtemps brûlé sans miséricorde par le potier et le verrier, il en sentit, selon son propre mot, sourdre en lui l'adoration. C'était en 1885. L'année suivante, à ses industries primitives, l'ébénisterie et la marqueterie s'ajoutaient. A l'Exposition universelle de 1889, des meubles et des constructions décorés, par lui dessinés, exécutés sous ses yeux, d'après ses pensées, avec son incessant concours, se massaient en nombre. Pour séparer et relier du même coup deux salons contigus, appartenant à deux classes différentes, il avait créé une cloison à jour, déduite des végétations des bois exotiques, où s'épanouissaient des fleurs d'acajou au milieu de roses de dentelle, où des feuilles de latanier se courbaient en consoles, où des lianes vrillées formaient des colonnettes. Un peu plus loin, un kiosque s'érigeait, haut de quinze mètres, dont tous les supports rappelaient les végétaux fossiles et dont toutes les parois célébraient, en sculptures et en gravures, les mystères des printemps du monde primordial[1]. On put voir, en ces œuvres, dressées délibérément pour la belle présentation de pièces de verrerie et de céramique, le commencement d'un art spécial d'ébénisterie d'architecture végétalisée en son organisme même. En 1900, l'artiste devait en apporter d'autres exemples avec sa *Boutique de verrier*, inventée en souvenir des forêts, et sa *Vitrine des granges*, toute menuisée et sculptée en forme de tiges et d'épis de blé, entrecroisés en arcades ogivales. Autant de contributions vraiment typiques au renouvellement de ce qu'on nomme aujourd'hui « l'art public », propre à l'enrichissement expressif des devantures et des intérieurs de magasins et qui pourrait s'étendre, en bien des cas, à des dispositifs d'appartements d'attente et de galeries de collections. En l'imagination et le décor de simples aménagements d'exhibition, M. Gallé introduisait ainsi la vivifiante nature et faisait circuler les sèves et les souffles des clairières et des jardins.

Ses aspirations le portaient, néanmoins, bien davantage à des mani-

1. La cloison décorative, en bois d'amarante et chêne lacustre naturels, sculptés et tournés, régnait sur une longueur d'environ trois mètres entre le salon de la céramique et la section du meuble (classes 17 et 20). — Le haut kiosque aux motifs fossiles, en hêtre sculpté, centralisait, au vestibule du palais des Industries, les plus éclatants cristaux de M. Gallé.

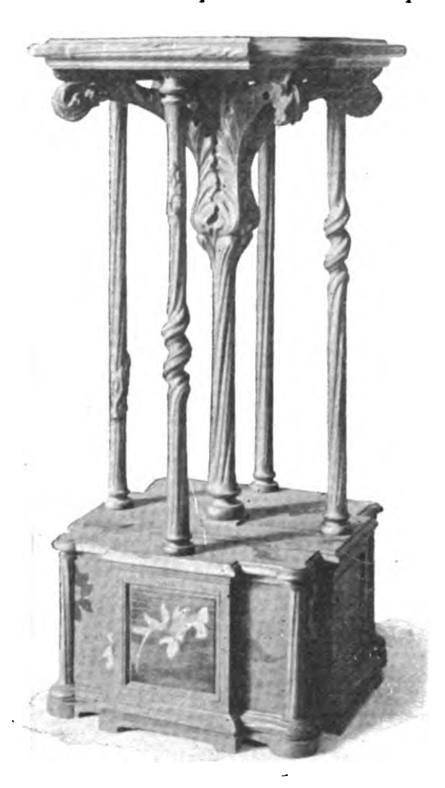


festations plus intimes, répondant à toute sorte de destinations pratiques, au bénéfice de la vie de tous les jours. Aussi, dès ses premiers efforts, s'était-il voué à la production des meubles, avec la ferme volonté de servir l'existence et de rompre aux traditions inexpressives. S'étonne-t-on de retrouver, en quelques silhouettes, des traces de styles connus ? C'est qu'il est impossible d'échapper, sans tomber aux étrangetés de mauvais aloi, à des lois de statique et d'assemblage de tout temps observées, sous la réserve d'innovations opportunes, de distributions et d'accentuations distinctives, dictées, de génération en génération, par les besoins modifiés et par les goûts changeants, et qui constituent, exactement, l'architectonie d'une époque. C'est encore qu'on ne s'abstrait qu'à la longue de la domination des anciennes habitudes et de certaines modes, telles que la mode japonaise, qui font, à un moment donné, une irrésistible invasion. On notera, pour complément, que, dans les ouvrages de M. Gallé, les ressemblances ne portent que sur des traits généraux, qu'elles sont naturelles, exclusives de tout pastiche, que tous ses meubles possèdent une physionomie originale, s'établissent rationnellement et s'ajustent à des fins simples et nettement définies. Je relève, dans son étude sur *le Mobilier*



« Les Ombellules »
(Vieux noyer, mosaïques mates).

contemporain orné d'après nature[1], les affirmations suivantes, utiles à méditer, et qui aideront à distancer ses recherches de beaucoup de téméraires ingéniosités d'ébénistes d'à-présent : « Un meuble doit être fait pour servir ; une chaise n'est point créée pour s'exhiber parmi les phénomènes ; un lit n'est point assemblé pour offrir l'hospitalité à des objets d'art ; il n'est point indispensable qu'on puisse monter et s'asseoir sur un buffet de salle à manger, ni qu'un bahut soit flanqué d'*art appliqué* à droite et à gauche ; il n'est pas nécessaire non plus que Madame semble, à son jour, recevoir dans un *dining-car*, dans un harem, ou à l'auberge du Chat noir... » Il réprouve les meubles à fonctions multiples à la fois, bibliothèques, armoires, tablettes, tables et pendules. Il déteste les confusions organiques et toute cette tératologie mobilière et cosmopolitaine dont l'Exposition de 1900 contenait trop de spécimens.



ADAPTATION DU PAVOT A UNE TABLE DE NUIT
(Appartient à M. Bonpaix).

M. Gallé a toujours entendu composer ses meubles logiquement, leur assurer un bâti clair, bien équilibré, bien lié et d'agencement structural très apparent, proscrire les redites vaines, les formules d'une conventionnelle géométrie apprise à l'école, les moulures banalisées, les ornements stériles, compassés, ou, par réaction, violemment contournés, arbitrairement brisés et emmêlés. L'ornementation « tentaculaire » le choque au même degré que l'ornementation en rinceaux surannés. Comme à nos grands ouvriers de l'art gothique, du XIIe au XVe siècle, la plante vivante lui a fourni des formes substantielles, assimilables aux projets les plus divers, mais il a résolu d'en faire dériver ses motifs de structure autant que ses motifs de décor superficiel. N'est-ce donc pour rien que les tiges végétales sont rigides

1. *Revue des Arts décoratifs*, 1900, recueil déjà cité.



ÉMILE GALLÉ. — RENOUVEAU.
Meuble de salle à manger, d'après la clématite sauvage.

ou souples et infléchies, tordues, moulurées, cannelées, nouées, bourgeonnantes, diverses à plaisir ? A les analyser en leurs détails, à les approprier pour des pieds, des montants, des traverses et des encadrements de panneaux pleins, à saisir les caractères de leur modelé pour en tirer des moulurations vives, à s'emparer des soudures des bourgeons et des nœuds saillants du bois comme de soutiens pour des tablettes ou de points de départ pour des divisions transversales, on obtient, quasi forcément, des effets neufs, harmonieux et francs. Il va de soi que la stylisation est permise au degré utile, mais jamais au degré dénaturant. On a le droit de symétriser ou de dissymétriser selon les buts poursuivis; on ajoute à sa convenance les feuilles aux tiges, les fleurs aux feuilles et les fruits aux fleurs, afin d'accompagner les saillies et d'accentuer l'aboutissement des lignes. La sculpture tord les fines cannelures par places comme des lianes: la marqueterie met à la surface des tables, aux portes des armoires, aux panneaux de fond des crédences et des étagères, aux parties libres et lisses des cadres, des floraisons très douces, des perspectives de ciel, des fuites de rivières, des horizons rêvés. Partout parle au regard le même symbolisme subtil, intimement personnel, qui déborde du cristal des vases, et s'inscrivent, comme les noms des personnages dans la primitive imagerie des Grecs, des noms de fleurs, des paroles de poètes, des sentences religieuses ou d'humaine philosophie. Le fer et le bronze, floralement travaillés, toujours sur les dessins du maître, s'ajourent en plaques de serrures ou ressortent en poignées de tiroirs. Par exception, un treillis de fleurs de bronze involucrées d'épines s'arrondit en auréole au sommet du tabernacle du Graal, achevé ainsi en présentoir d'un mode unique, et une galerie du même métal, semée de crucifères, fait une guipure au fond de la logette, ouverte, sous un comble à deux pentes, au haut du meuble presbytéral, tout pénétré du souvenir des catacombes, qu'offrait, en 1894, un groupe de protestants d'Alsace à un pasteur vénéré[1]. L'esthétique de l'artiste s'est fondée sur des bases de vérité, fécondes comme la glèbe où les moissons poussent. Sa pensée s'incarne en ce qui éclôt et ne demande rien qu'à ceux qui savent la comprendre.

La marqueterie de M. Gallé a eu pour prélude l'ornementation de

1. Ce meuble a été offert à M. le pasteur Grimm, de la communauté protestante de Bischwiller, par ses paroissiens, en mémoire du cinquantième anniversaire de son presbytérat.

revers de vantaux en son premier grand meuble, soumis au jury de 1889[1]. C'était un grand cabinet sculpté, façonné en chêne palustre, d'un dispositif de masse déduit des données de la Renaissance, mais très neuf de détails. L'auteur l'avait conçu en évocation de nos origines gauloises, associant l'idée de l'antique jeunesse de notre race à l'idée de la jeunesse éternelle de la terre, fidèle à jamais aux primordiaux symboles. Pour les quatre panneaux de sculpture, M. Victor Prouvé avait modelé de mâles figures ancestrales, inspirées des incantations de Leconte de Lisle dans ses *Poèmes barbares*. En tout le décor des moulurations s'accointaient des motifs de nos bijouteries les plus lointaines et des feuilles, des ramilles et des glands du chêne lorrain, des brins de gui, des muguets et des pervenches, hantés de scarabées indigènes dits « cerfs-volants ». A l'intérieur, les vanteaux se révélaient marquetés de variations végétales. Aussitôt après l'exécution de ce cabinet, le maître décidait de réserver les ressources de la mosaïque à l'animation des surfaces les plus en évidence. Sur une table magnifique, en l'honneur de la Lorraine mutilée par la guerre, mais inviolée dans son cœur, le marqueteur découpait, suivant un carton de M. Prouvé encore, une grande scène allégorique mouvementée, traduisant le texte de Tacite « *Germania omnis a Galliis Rheno separatur* (La Germanie tout entière est séparée des Gaules par le Rhin). » Un autre collaborateur des plus chers à M. Gallé, le peintre paysagiste et décorateur Louis Hesteaux, dessinait, pour être interprétée de même autour de la composition, une bordure « celtique ». La table porte sur des colonnettes, où se reconnaissent les plantes qui s'attachent, le lierre et le chardon, avec des patins rappelant les héraldiques alérions de Lorraine, et solidarisées par une épine centrale

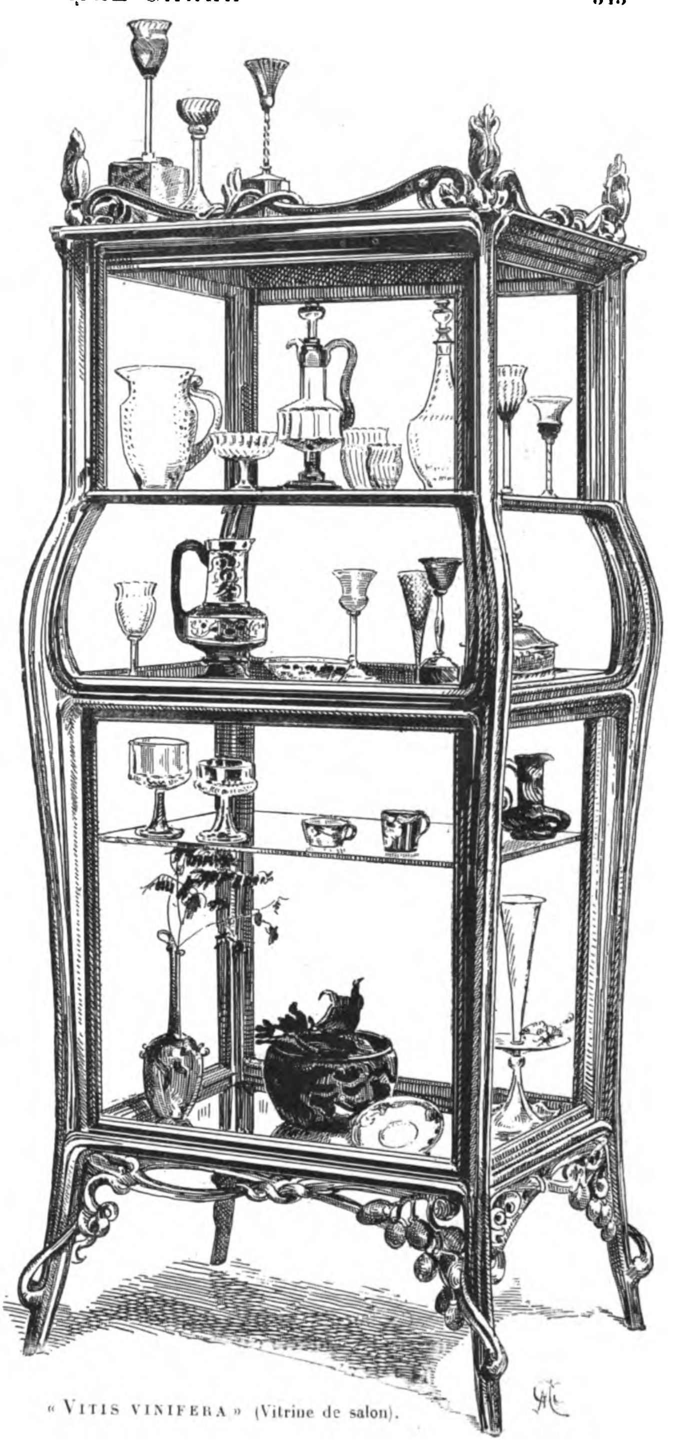


« Le mérisier de Sainte-Lucie »
(Chaise de salon, 1840).

1. *Le Chêne*, cabinet à mouluration naturaliste, avec sculpture-statuaire et mosaïque de bois. Réexposé en 1900 (Exposition centennale) auprès de la table du *Chardon lorrain*, dite aussi *Table des aïeux* dont il va être question. — Dès 1889, M. Gallé appliquait pratiquement sa marqueterie aux petits meubles.

arcaturée, amplifiée d'un immense, d'un admirable chardon d'une sculpture épuisée, le tout de la composition de l'artiste en personne. Deux devises supplémentaires, incrustées au plateau, scellent, pour ainsi parler, le sens du chef-d'œuvre : « *Je tiens au cœur de France. — Plus me poignent, plus j'y tiens.* » C'est là, sans contredit, une des merveilles de l'art français des dernières années du XIXe siècle. Puisse-t-elle, un jour, entrer au Louvre, où sa place future semble, à tous égards, marquée.

En ses débuts dans l'ébénisterie, M. Gallé, quoique visiblement séduit par le règne végétal, ne répugnait pas à recourir à la statuaire et n'écartait point l'être humain, même non héroïque, de ses imageries de découpures polychromes. Il nous montrait, gaiement, en 1889, une crédence ornée de fleurs et animée de scènes d'atelier (*le tourneur, l'ébéniste, le potier, le ver-*



« VITIS VINIFERA » (Vitrine de salon).

rier); un échiquier racontant, à son pourtour, la légende du jeu des échecs à travers les âges ; des petites tables agrémentées des vues de la cathédrale de Strasbourg, et de la porte Saint-Georges de Nancy ou d'épisodes de Lorraine et d'Alsace. A partir de ce temps, l'artiste se désintéresse complètement des figures sculptées et à peu près des mosaïques à personnages. Reliefs et incrustations, tout reviendra constamment pour lui à la botanique et, par occasion, à l'entomologie. On verra, par exemple, à l'Exposition universelle de 1900, un guéridon tréflé, soutenu par trois libellules stylisées[1], dont les longs corps effilés et annelés s'arquent légèrement vers le dehors pour constituer les pieds et dont les ailes s'ouvrent sur le bandeau. On y verra, de même, une incomparable étagère de salon, aujourd'hui au musée de Laval, aux montants, aux divisions, au couronnement et aux mosaïques de fond dérobés aux ombellules des prés, c'est-à-dire aux tiges et aux fleurs de pure orfèvrerie de la carotte sauvage ; et un grand buffet, tout membré de noueuses glycines, surmonté d'une véritable tonnelle du plus surprenant travail de ciseau, mais d'une conception réaliste assurément excessive en l'espèce, — car un meuble doit avant tout, jusqu'en ses épanouissements, avoir l'air d'un meuble. Je n'aperçois plus de figures marquetées, sauf, encore en 1900, en deux ou trois plateaux de guéridons illustrés de grises bergerades à la manière du XVIIIe siècle. Les marqueteries ne veulent plus chanter, dans leurs éclosions discrètes ou touffues, que les puissances de la terre et de la lumière, éveilleuses d'idées. Elles dédaignent les effets de stricte imitation de la peinture. Si l'on y peut noter, par places, le rare emploi de morceaux artificiellement teintés, afin d'obtenir, sur un point déterminé, une tache particulière et vive, l'ensemble est invariablement d'aspect ligneux, scrupuleusement respecté et même souligné. Huit cents bois, de tous pays, ont fourni, en minces lamelles, au coloriste, les éléments matériels de ses prestiges. Le délicat souci de ne jamais contraindre les qualités de chaque essence préside aux pratiques de la mise en œuvre, au choix des échantillons, au découpage,

1. Le souvenir de nos vieux et chers gothiques est revenu plus d'une fois, par la force des choses, à travers ces pages. Comment ne pas se rappeler ici que le fameux album sur feuilles de parchemin, couvert des dessins de l'architecte cambrésien Villard de Honnecourt, de 1241 à 1250, contient, non seulement des croquis de végétations stylisées, mais encore des croquis d'animaux, — notamment un chat, un cygne — et une libellule, sans compter des lions « contrefaits au vif », c'est-à-dire faits d'après nature ? Mais c'est surtout la libellule ancestrale qu'il nous plaît de saluer ici.



E. Gallé inv. — Krieger sculps.

LE SAINT GRAAL ET SON TABERNACLE

(Collection de M. Louis de Fourcaud.)

Revue de l'Art ancien et moderne — Imp. Louis Fort, Paris

à l'application, au raccordement, à la ciselure au burin des détails internes, au laquage des cernés, à l'ombrage à la flamme, au pinceau ou à l'acide. Des naturels veinages procèdent, souvent, les impressions de ciel, de vallonnements, de ruisseaux, de lacs. Tels panneaux incrustés se nuancent de vapeurs ardoisées d'une douceur vespérale; tels autres se dorent de lueurs du soleil couchant ou rougeoient de fauves éclats d'incendie[1]. Il en est qui font naître en nous la hantise des grands monts augustes. J'en sais aussi où se débrouillent des fiords inouïs, comme l'œil en découvre aux nuages des soirées de septembre, asiles illusoires d'authentiques splendeurs[2]. A l'ordinaire, les premiers plans se coupent de tiges, s'étoffent de feuilles ramagées, se pavoisent de corolles, se frangent de brindilles. Sous les frottis de l'encaustique, c'est une vision silencieuse, comme dévoilée à travers une autre atmosphère, très loin dans le songe et tout près, pourtant, dans le réel.

En 1889, un mobilier de chambre à coucher nous ramenait aux familiarités de la maison : des iris, des chrysanthèmes s'y brodaient sur des fonds ondulés, aux tons reposés, crépusculaires. Nous avons eu, depuis, « la chambre aux pavots » et « la chambre aux dahlias », développements parallèles des mêmes façons de sentir et de voir. Aux Salons du Champ de Mars de 1892 et de 1893, s'exposait la princière salle à manger commandée par M. Vasnier, l'opulent vigneron de Champagne, avec sa table « aux herbes potagères », sa console-desserte dite « du soir au vignoble », son dressoir « des chemins d'automne », ses sièges aux fleurissants dossiers. L'année 1894 nous valait, pareillement au Champ de Mars, deux meubles d'un caractère à part, répondant à d'exceptionnels programmes : le cabinet du pasteur d'Alsace et le Tabernacle du Graal. Le premier, fait d'un cabinet proprement dit, surmonté d'un présentoir sous un comble angulaire et posé sur une armoire basse, éveille en nous, par ses combinaisons plastiques, la pieuse réminiscence des chrismes, des chancels, des arcosolia de la Rome souterraine, reliques vénérables du christianisme naissant et persécuté, et résume, aux mosaïques fourmillantes de ses parois, toutes les végétations mystiques, le cèdre, le palmier, le cyprès, l'hysope, le froment, la vigne.

1. Ceux entre autres, des *Chemins d'automne* (Salon de 1893) et de la commode en noyer de Turquie : *Tulipes turques* (Exposition universelle de 1900).

2. Ces traits se rapportent au décor du cabinet : *La Montagne* Exposition universelle de 1900), et à celui du meuble-vitrine : *Corbeille de noce* (Salon de 1902).

Aussi M. Gallé l'a-t-il nommé *la Forêt de l'Esprit*. Le second, auréolé d'un réseau d'épineuses étoiles de bronze, se décore, en marqueteries raffinées, de l'image de la coupe sacrée couverte à demi d'un suaire, des orchidées pécheresses des parages de magie, aspirant à la rosée des larmes rédemptrices, et de la prairie verte et régénérée du Vendredi-Saint. En 1895, le maître donnait à juger son grand meuble des *Parfums d'autrefois*, commode à placer entre deux fenêtres, évasée vers le mur en trapèze, flanquée de supports arborescents, incurvée et feuillagée à sa base, les faces mosaïquées de tout le jardin des anciens baumes. Une large et haute glace trilobée la dominait, à la hollandaise, réflétant de beaux vases, sans doute emplis des arômes concentrés du réséda et de la lavande, de la verveine et de la reine-des-bois, échelonnés, sur d'inégales tablettes, à ses bords en fleurs. Puis, voici des tables à thé à deux plateaux qui se superposent, des tables à jeu, de sveltes vitrines, des bureaux de dame, des psychés, des consoles de salon, des fauteuils, des chaises, en chacun desquels se condense, là taillé en relief, ici incrusté à ravir, un fragment du poème infini de la nature. L'Exposition universelle de 1900 nous faisait voir, bientôt, cette production en sa diversité, représentée par un canapé au dossier ajouré, aux membrures sculptées et ciselées, composé suivant la tige et l'épi de l'orge ; par le grand buffet à la tonnelle ; par la gracieuse et si pure étagère aux ombellules, et par un choix de pièces de tout genre et de tout but, de fond ou de fantaisie, toutes se recommandant de signes personnels et dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre. Et c'était, enfin, plus récemment encore, une riante innovation que *la Corbeille de noce* du Salon de 1902, chiffonnier à tiroirs par en bas, par en haut vitrine amenuisée, à l'armature rebondie, moulurée, sculptée, égayée d'après la vigne-vierge, et laissant, sur ses parties pleines, se creuser des mirages de golfes énigmatiques et de rivages inconnus.

Je n'ignore pas que des critiques se sont élevées. D'aucuns ont trouvé des commodes, comme celle « à l'ipoméa », maintenant au Kensington Museum, à Londres, de forme lourde, et trop semblables à « de simples coffres ou des caisses montées sur des pieds plus ou moins ouvragés et imaginés, surtout, pour ménager un champ large à l'art du marqueteur ». Est-il donc si coupable de consacrer des œuvres à un mode d'expression principal, et n'est-il pas permis, quelquefois, de simplifier le cadre pour

mieux attacher les regards au tableau? D'autres ont taxé les sièges de l'artiste de « trop pesants », encore qu'il en ait produit de gracilement légers. Mais je ne sache pas qu'on ait uniquement besoin de chaises volantes... Un article de journal, tombé naguère en mes mains, s'appesantissait sur la forme trilobée, *trop religieuse,* donnée par lui au sommet d'une haute glace de salon et sur des gouttelettes de cristal, d'un effet discutable, imitant des pleurs de rosée parmi les fleurs marquetées d'une table, et concluait, comme si l'écrivain n'eût connu de sa façon rien autre chose : « M. Gallé a du talent et manque de goût! » Les reproches de « subtilité », de « maniérisme », d' « idéalisme quand même » et d'« abus de littérature », ne lui ont pas été épargnés. Nous l'avons reconnu, au demeurant, si fermement, si continûment attaché au réel, que le réel se notifie en ses compositions décoratives, avant même qu'aucune pensée ne s'exhale. La pensée n'est qu'à ceux qui la devinent, comme le parfum n'est qu'à ceux qui le respirent; l'enveloppe visible frappe tout le monde immédiatement. Qu'on n'oublie pas que nous avons signalé, tout au moins dans une œuvre importante du maître de Nancy, ce grand buffet fort curieux, qualifié ci-dessus de « buffet-tonnelle », juste le contraire de l'abus d'idéalisme littéraire : l'abus d'une poursuite de la réalité littérale. Quel démenti aux opinions toutes faites répandues à son



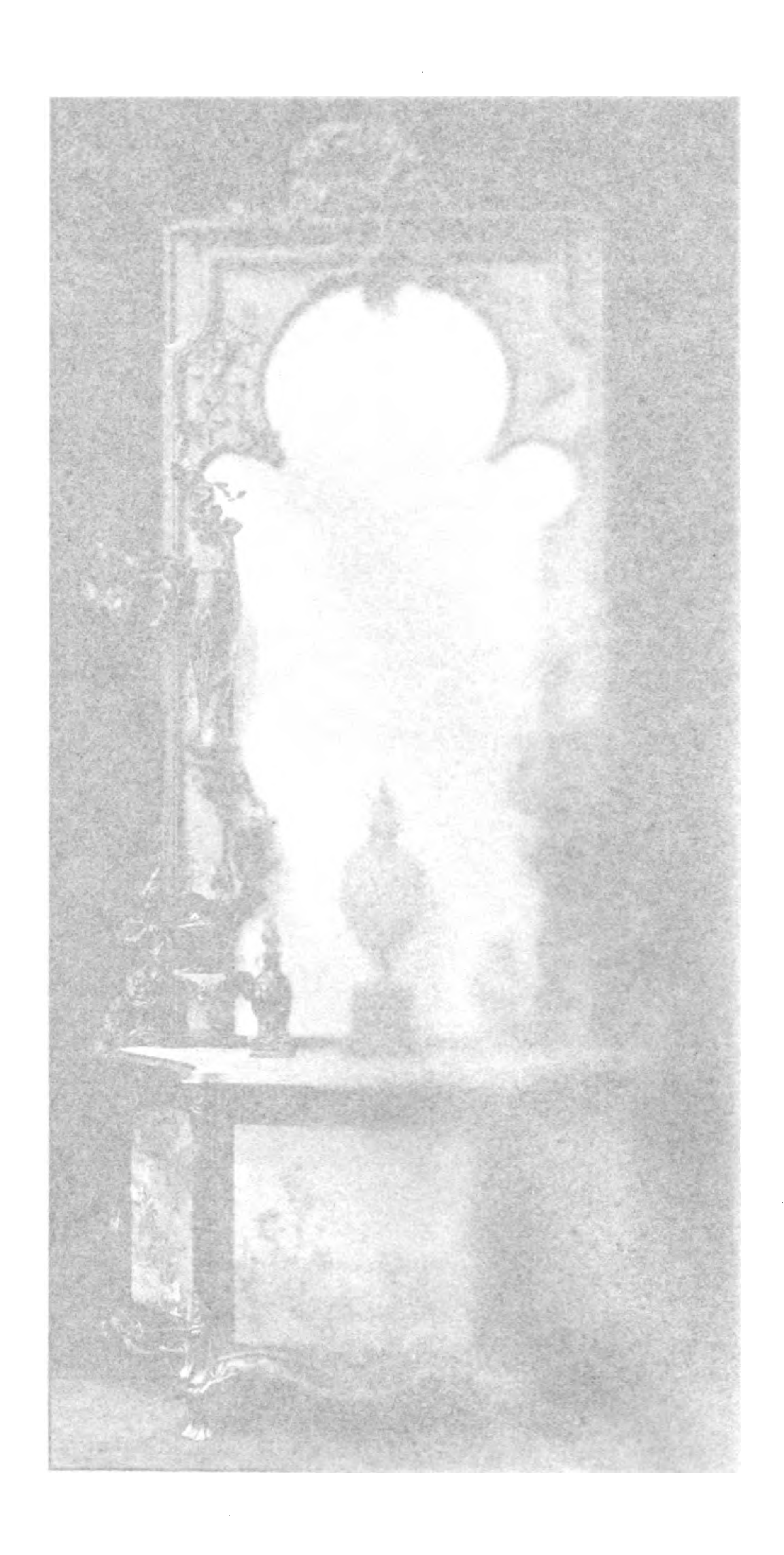
« Orchidées lorraines »
(Bureau).

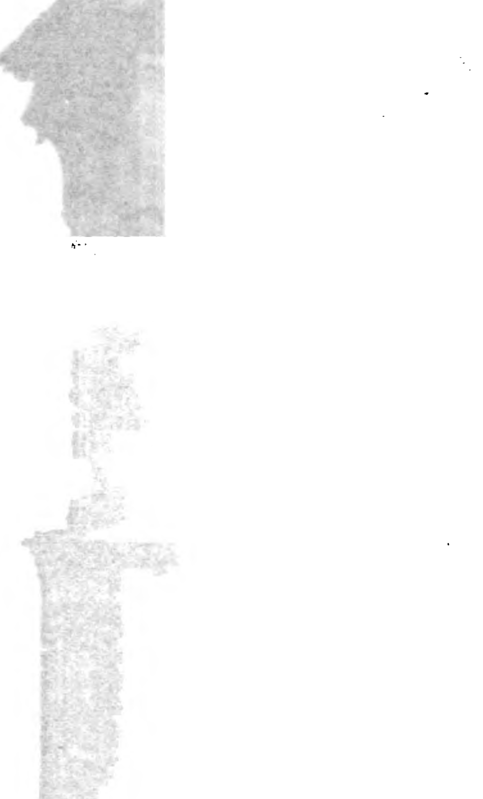
sujet !... En définitive, les incertitudes d'appréciation s'expliquent par ceci qu'il n'est pas moins malaisé aux amateurs qu'au commun des artistes de rompre avec les accoutumances. D'ailleurs, M. Gallé avait commencé par s'imposer au double titre de céramiste et de verrier, et l'on n'accorde pas volontiers à un homme licence de se montrer supérieur de plusieurs côtés. Et, malgré tout, les discuteurs eux-mêmes ont senti l'originalité et sacré le mérite. Pas une pièce signée de M. Gallé qui ne soit empreinte d'un caractère spécial.

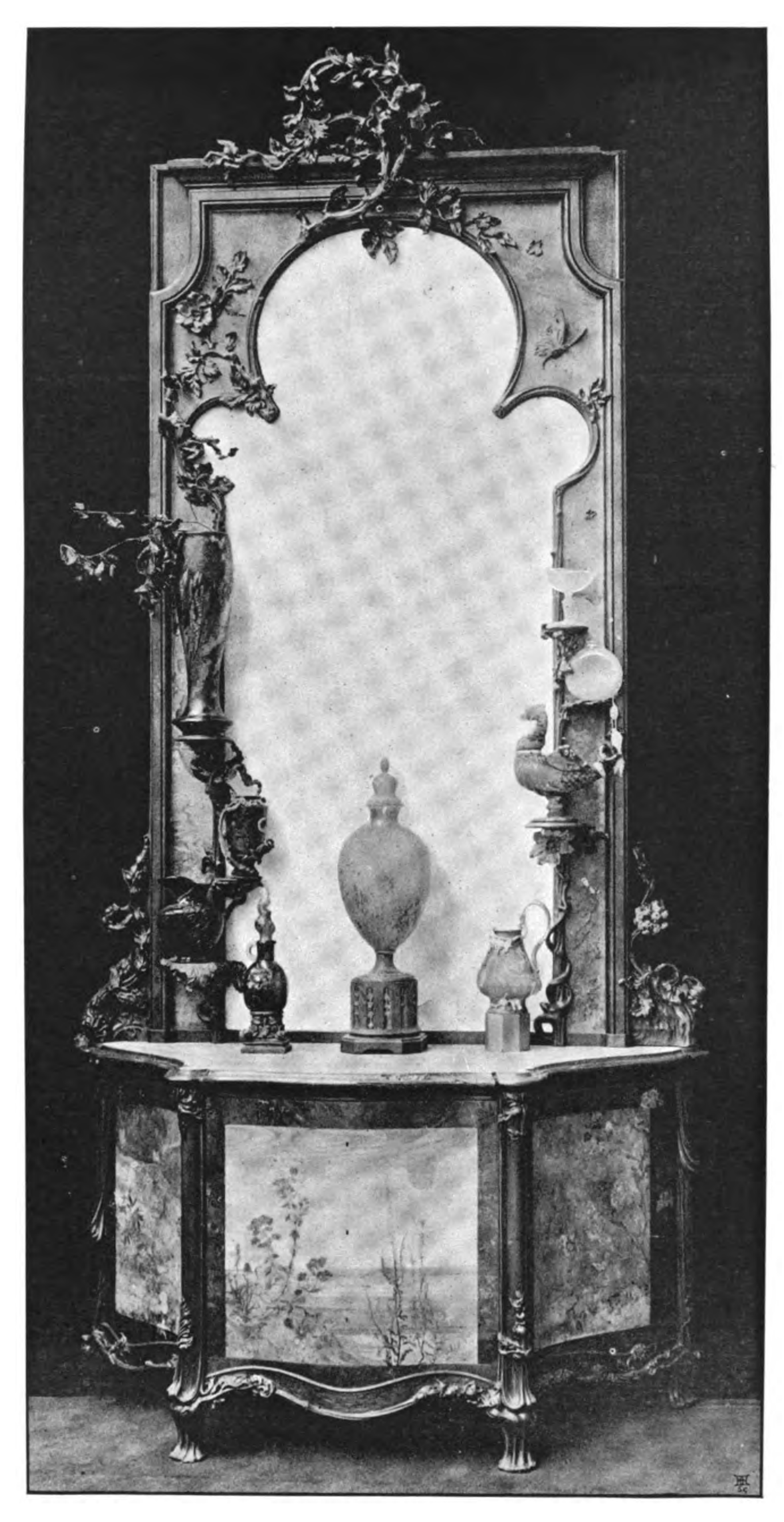


« La Montagne »
(Cabinet en chêne lacustre, avec incrustations de marqueterie).

On s'habitue à ce caractère; on comprend et l'on goûte la recherche neuve à mesure qu'elle cesse d'étonner; on se dit que le style de demain s'élabore obscurément aujourd'hui; qu'il est déjà peut-être élaboré à l'heure où l'on arrive; que la tâche de demain ne sera que de le définir par une épithète. La conscience s'est, dès maintenant, si bien établie, que l'ébéniste-marqueteur nancéen est un créateur dans l'ordre du bois, non moins que dans l'ordre du verre, qu'on s'évertue à l'adaptation ou à la transposition de ses effets, voire au pastiche de sa manière. Au plus net, jamais inventeur mis au pillage ne conserva plus de sérénité au labeur. En possession d'un principe de fécondité indéfinie, puisqu'il se fonde sur la compréhension et l'adoration consciente de la nature, au service des émotions et des utilités humaines,







ÉMILE GALLÉ. — MEUBLE DE SALON.

il aura sans cesse l'initiation de combinaisons nouvelles, de moyens nouveaux. C'est pour lui, en abrégé, et pour concentrer l'esprit de son art, que M. Georges Lafenestre semble avoir écrit ces quatre vers charmants, au début de son recueil de vers des *Images fuyantes* :

Source, ruisseau, torrent ou fleuve,
Toute eau qui voyage au grand air,
A chaque pas, dans son flot clair,
Sent tomber une image neuve...

VII. *Conclusion.* — Aux quinze dernières années du XIXe siècle, l'action de M. Gallé, dans l'ascension des arts appliqués au décor de la vie et aux convenances courantes, n'a cessé de croître et de se propager. On en aurait à bon compte des témoignages à profusion, rien qu'à feuilleter les collections des journaux et des revues publiés au cours des Salons et les rapports des jurys des Expositions universelles. Cette influence s'est établie par l'abondance et la variété des œuvres du maître, expansion multiforme d'une conception unique; par des écrits de théorie et de pratique, notices raisonnées sur ses aboutissements, descriptions particularisées de ses ouvrages présentés au public, aperçus critiques de plus d'un genre, qu'il a confiés à des recueils parisiens ou provinciaux[1]; enfin, à Nancy, par un enseignement de tous les jours, prodigué à ses collaborateurs et à ses ouvriers, et, peu à peu, débordant au dehors. En la bonne ville de Stanislas, naguère aussi stagnante que nos moyens chefs-lieux de département et repliée sur son passé, il a fait renaître l'activité féconde. M. Charles Gallé-Reinemer, transformant une humble boutique de miroitier en officine de gobeleterie à tendances neuves, puis réveillant la vieille céramique lorraine endormie à Saint-Clément, avait, de 1845 à 1870, préparé le milieu. Son fils, nourri des leçons des sciences naturelles, possédé du démon de l'art, alliant au savoir qui analyse et brasse les matières la sensibilité qui s'émeut à unir le rayonnement des idées à la vive perception de la beauté des choses et l'imagination qui récrée les spectacles, a tout agrandi et fait resplendir. Aux belles flammes montant de son foyer, les artistes de ses environs sont venus se chauffer. Aux sources

1. J'ai cité les articles de M. Gallé dans le *Bulletin de la Société d'horticulture de Nancy* et, surtout, ceux publiés par lui dans la *Revue des Arts décoratifs*. Cf., encore, *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, t. II; Émile Gallé, les *Objets d'art décoratif au Salon*. On trouverait encore des articles de M. Gallé dans la *Lorraine artiste*, l'élégante revue d'art de Nancy.



fraîches et voisines où il allait puiser son idéal, les meilleurs ont voulu s'abreuver, jusqu'à boire, quelquefois, dans sa propre écuelle. On a donc vu, à ses côtés, d'habiles ébénistes comme M. Majorelle abandonner sans retour les styles anciens pour se faire un vivant style reconnaissable ; des verriers, comme M. Daum, ont construit leurs fours auprès de leurs jardins, afin que les pâtes de verre prissent l'éclat et l'aspect des fleurs ; des peintres, comme le regrettable Camille Martin, ont inventé et exécuté des reliures expressives ; d'autres comme M. Victor Prouvé ont poussé leurs recherches dans tous les sens, modelant aussi bien des ornements de boîte aux lettres ou de grande porte que des bijoux, combinant des coffrets en cuir ou des couvertures de livres, non moins que des compositions à graver en camées ; d'autres, comme M. Louis Hesteaux, se sont adonnés à d'aimables caprices de marqueterie. Un luthier de vieux sang lorrain, M. Albert Jacquot, s'est avisé lui-même de décorer ses instruments de bois de couleurs incrustés et sculptés de sa main en couronnes florales. Que sais-je ? Ce groupe nancéen, plein d'élan, presque tumultueux parfois en ses manifestations, s'est façonné et encouragé aux exemples de l'illustre potier-verrier-ébéniste, évocateur sans repos de la bonne nature aux rajeunissements éternels.

Jusqu'aux portes de ses ateliers, la végétation triomphe. Son clos d'études déborde de toutes les plantes, humbles ou grandes, favorables aux libres inspirations ornementales. Il les dessine, il les fait dessiner et interpréter en relief sous ses yeux. Défense à ses collaborateurs du bois, de la faïence et du verre, de travailler jamais sans avoir auprès d'eux, avec le modèle graphiquement arrêté qu'ils traduisent, quelques spécimens frais cueillis des fleurs et des feuillages représentés, destinés à en sauvegarder en eux l'impression vive. La vue de tous ses laboratoires s'égaye d'une caresse de verdure. Un vent chargé d'arômes vient frôler les fournaises ou lancer des brindilles vertes aux bois secs prêts à refleurir sous la pensée et le rêve. Le maître va, constamment, du réduit où il se concentre aux creusets, aux établis, aux chambres de modelage, d'émaillage et de gravure, payant partout de la parole et de l'outil. S'il s'envole au loin des grains de ses semailles, il ne s'en inquiète guère. Qu'elles tombent en bon terrain, ce sera tant mieux pour tous ! Elles engendreront des nouveautés encore. Doivent-elles être la proie d'un recommenceur, incapable d'en faire éclore

autre chose que des plantes d'hier ? Tant pis pour le maladroit, mais qu'importe au grand artiste ! La bonne nature, qui lui a donné ses graines d'aujourd'hui, lui donnera ses ferments inconnus de demain. Il sait où ils s'élaborent. Il est le metteur en œuvre des éléments inépuisables du réel et le maître de ses propres œuvres.

Mais voici que la préoccupation l'a obsédé de l'avenir de l'art en cette Lorraine tant aimée, si merveilleusement renée à la vie esthétique. Quel malheur si, faute d'avoir suffisamment fait comprendre à la jeunesse les clairs et forts principes, les fécondes générations d'à-présent n'avaient à léguer leur héritage qu'à des générations stériles !... De cette obsession, commune à tous les producteurs nommés plus haut, un acte collectif est sorti. Une Alliance provinciale des industries d'art s'est instituée, sous sa présidence en prenant ce titre catégorique : « École de Nancy. » Il s'agit, par le concert des énergies isolées, d'étendre la foi en l'art naturiste, affranchi des routines, de soutenir les courages indépendants, de fournir aux neuves aptitudes le moyen de s'éclairer et de s'affermir. A l'heure où j'achève cette longue et trop brève étude, les statuts de l'association me sont transmis[1]. Issus de la pure initiative privée, l'École de Nancy proclame « comme un principe vital industriel et comme un principe d'art, la nécessité de son *autonomie absolue* dans la gestion de ses créations futures ». Elle entend « rester préférablement entre les mains d'*industriels* ». Elle-même donnera à ses élèves, tous apprentis ou considérés comme tels, « un enseignement professionnel d'après les cours de dessin et modelage créés par elle-même et adaptés directement à chaque spécialité ». La loi vraie, à laquelle les fondateurs se subordonnent, est celle de l'unité de l'art. Le programme réprouve toute oppression intellectuelle au nom des traditions de jadis et même des imaginations récentes. Des leçons de botanique et d'histoire naturelle, des conférences d'histoire et d'esthétique comparées, compléteront les technologies. A chacun il appartiendra de se rendre compte de ce que les artistes d'un temps doivent de services à ce temps et ce qu'ils en peuvent attendre d'inspirations belles ; de juger des qualités de toutes les matières et des appropriations auxquelles il lui sera

1. *L'École de Nancy, Statuts*, imprimerie Berger et Paulin. Nancy, 1901. — Le bureau de l'association est constitué ainsi pour une première période triennale : M. Émile Gallé, président ; MM. Daum, verrier, et Majorelle, ébéniste, vice-présidents ; M. Vallin, ébéniste, secrétaire général.



permis de l'ajuster; de se faire un esprit solide et sûr, sensible et large, loyal en face de soi-même, bien gouverné toujours. Nul maître n'est en état d'apprendre à personne que des points de départ et des méthodes dont les applications ne valent hautement qu'à la condition d'être individuelles. Le passé a suivi sa route; le présent fraye la sienne. Que l'avenir dédaigne à son tour les chemins tout tracés. Quand un sentier est ouvert dans la forêt, la puissance des végétations l'efface. Il faut le refaire à frais nouveaux. Quiconque se voue à l'art doit penser à ce symbole.

Je ne saurais prévoir les résultats lointains de cette École de Nancy, organisée par les plus remarquables producteurs nancéens, M. Émile Gallé à leur tête. Je sais, seulement, que leur programme est exemplaire et que j'en souhaite ardemment l'heureuse et parfaite réalisation. Et je sais aussi que cette fière déclaration d'initiative, immédiatement suivie d'effet, de l'admirable poète du cristal, de la terre et du bois de Lorraine, et de ses amis, mérite de résonner d'un bout de la France à l'autre comme un coup de clairon. Tout le monde s'en va chantant son amour pour sa province natale. Ce n'est pas assez de l'aimer : il faut la servir. Ce n'est pas assez de lui ménager même une grandeur d'un moment : il faut s'efforcer de lui assurer, au profit de la patrie entière, des chances de renaissances sans fin. Ces Lorrains, signataires du pacte que j'ai résumé, auront eu, les premiers, ce but hautain et pratique. Grand honneur, quoi qu'il advienne, en rejaillira sur eux.

L. DE FOURCAUD





Émile Gallé. — Grand Buffet en marqueterie.

JEAN-BAPTISTE PIGALLE ET SON ART

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

IV

Passons maintenant au Pigalle des portraits intimes.

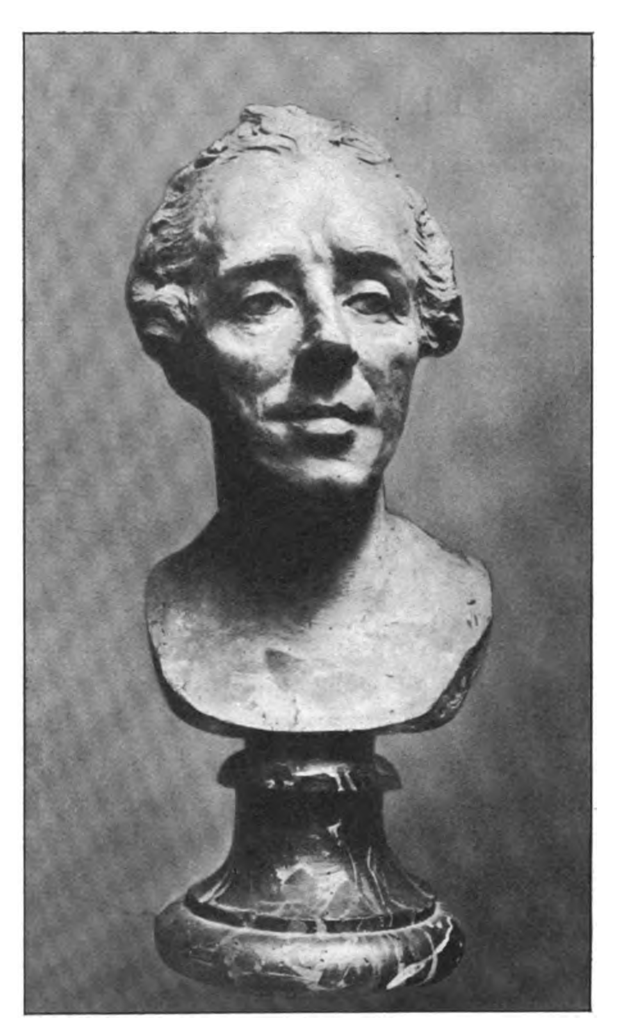
Le type de son art en ce genre est fixé par les deux terres cuites du musée d'Orléans, le portrait de *Thomas-Aignan Desfriches,* et son domestique, le nègre *Paul.* Rien de plus nerveux et de plus verveux à la fois que cette tête de Desfriches, l'artiste amateur, le bon vivant, l'ami et l'hôte de Cochin et de Pigalle. Rien de plus amusant que la tête lisse et bouffie du bon nègre, enturbannée de linge et parée de plumes. Il respire dans ces deux morceaux, bien connus par l'ouvrage de Dumesnil *(Histoire des plus célèbres amateurs français),* un amour de nature franche, une joie d'exécution libre sans pareille. C'est un régal pour l'œil, que le magistral pétrissage du masque de Desfriches. Mais ce masque lui-même trouve son égal, sinon son supérieur, dans un plâtre teinté qui se voit au temple Saint-Thomas de Strasbourg. Placé d'ordinaire dans une niche du chœur, à gauche du mausolée de Maurice de Saxe, ce buste, que nous reproduisons de face et de profil, d'après le beau cliché de Gerschell[2], est donné d'ordinaire au visiteur comme un portrait présumé de Pigalle. Nous n'hésitons pas, quant à nous, à y voir réellement le portrait de l'artiste, exécuté de sa propre main. A défaut de documents, voyons les vraisemblances.

On sait quelles relations suivies Pigalle entretint avec les autorités municipales de Strasbourg, dans les années qui précédèrent l'inauguration du mausolée de Saint-Thomas, et notamment depuis l'avènement de

1. Voir la *Revue*, t. XII, p. 267.
2. Voir la *Revue* du 10 octobre 1902, p. 275.



Louis XVI, c'est-à-dire de 1774 à 1777. Sous le couvert du baron d'Antigny, Prêteur du roi à Strasbourg, Pigalle correspondait avec le jeune architecte Boudhors, qui était son maître d'œuvre, avec le chanoine Brackenhoffer, qui représentait le chapitre de Saint-Thomas, et par eux avec le stattmeistre et l'ammeistre. Quand, en 1776, après l'arrivée de ses marbres, il fit le voyage de Strasbourg pour donner sur place un dernier coup de ciseau, il fut accueilli à merveille, tant par le Prêteur que par le Magistrat de la ville. Le baron d'Antigny lui fit même une offre d'hospitalité quasi officielle, offre que Pigalle, ami de la simplicité, déclina[1]. Son travail achevé, Pigalle partit. Aussitôt, au commencement de septembre, le Magistrat conférait à l'artiste le titre de « citoyen de Strasbourg ». Et celui-ci de répondre au stattmeistre :



THOMAS-AIGNAN DESFRICHES
(Musée d'Orléans).

A Paris, ce 19 septembre 1776.

Monsieur,

Déjà comblé de votre part et de celle de MM. les magistrats, le nouveau témoignage distingué de leur gratitude qui m'est parvenu par l'entremise de M. le comte d'Angiviller, qui a bien voulu y joindre

1. Lettre de Pigalle du 6 juin 1776 *(Archives municipales de Strasbourg)*. Nous avons donné ailleurs cette lettre. Voir XXV tome des *Sociétés des Beaux-Arts des départements* (Plon et Nourrit, 1901), p. 28-29.

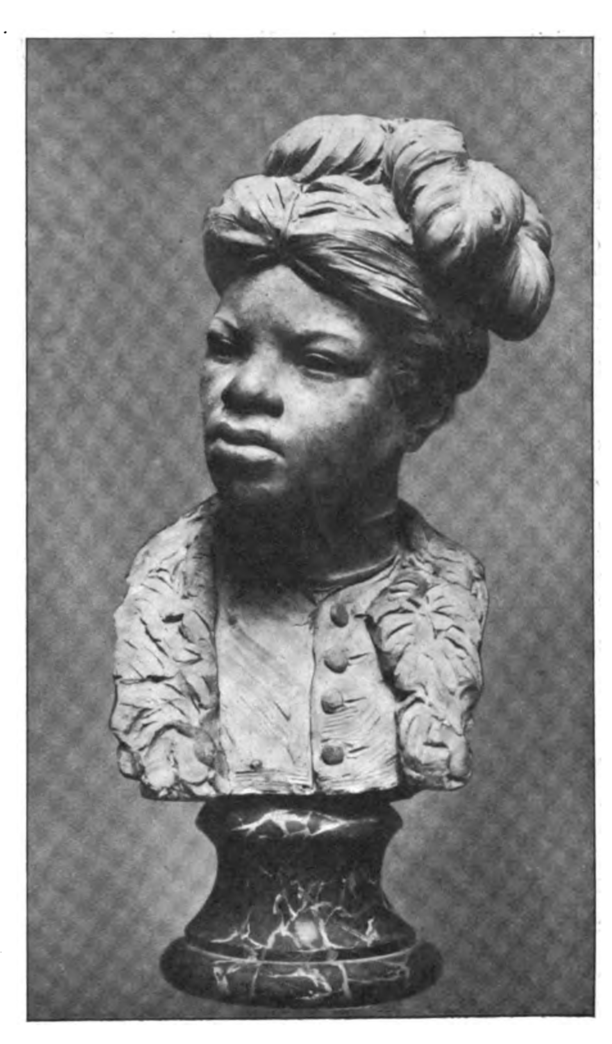
la lettre la plus obligeante, m'est bien précieux. En recevant l'honneur distingué d'être admis au nombre de vos concitoyens, je crois à cette époque mon ouvrage couronné. Assurez, je vous prie, MM. les magistrats, en leur faisant agréer mes sincères remerciements, que je ressens vivement le prix de cet honneur, et que je regarde comme le plus heureux jour de ma vie celui où ils me l'ont décerné.

Je ne suis pas moins pénétré, Monsieur, de tout ce que je vous dois, en particulier dans cette circonstance; rien n'égale à cet égard ma reconnaissance, que le désir sincère que j'ai de vous la témoigner.

J'ai l'honneur d'être avec respect, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

PIGALLE.

Permettez que Madame reçoive ici les assurances de mon profond respect[1].



LE NÈGRE PAUL
(Musée d'Orléans).

Après l'échange de tels témoignages d'estime, après surtout l'importante cérémonie de l'inauguration, qui se fit en grande pompe l'année suivante, le 20 août 1777, rien de moins étonnant que de trouver à Strasbourg le portrait de celui que cette ville avait nommé son « citoyen », rien de plus naturel aussi que de trouver ce portrait, non point dans tel ou tel édifice municipal, mais conservé dans l'édifice religieux qui abritait lui-même un monument unique, le plus grand effort du ciseau de Pigalle, et l'ensemble de

1. *Archives municipales de Strasbourg*, AA, liasse 2426.

sculpture monumentale le plus important que nous ait légué le xviiie siècle.

Sans doute nous ne relevons nulle part une trace de l'entrée de ce buste à Strasbourg. Les archives municipales, que nous avons fouillées à maintes reprises, n'en disent rien. Les registres du chapitre de Saint-Thomas, dont feu M. Erichson, archiviste, avait bien voulu dépouiller, à notre intention, les procès-verbaux rédigés en latin, n'en parlent pas davantage. Mais ceci ne serait une objection décisive que si le buste en question avait un caractère officiel, s'il était en marbre, par exemple, et s'il représentait l'artiste avec ce cordon de Saint-Michel dont il était si fier. Mais il s'agit ici d'une œuvre intime, modeste, et comme négligée : un simple plâtre, le portrait d'un travailleur très fatigué, peu soucieux de se flatter, qui s'est représenté lui-même avec la chemise ouverte sur son cou flétri, sans autre façon. Voilà bien l'homme qui décline l'honneur d'être hébergé par le baron d'Antigny, qui prie qu'on lui laisse sa liberté : « premièrement pour que je puisse vaquer sans aucune gesne à mes ouvrages; secondement, parce que ma femme et ma famille exigent que j'emmesne avec moi un compagnon de voyage, qui est un de mes alliés (peut-être son neveu Jean-Pierre Pigalle, qui était son élève), et que je suis obligé de condescendre sur cela à leurs désirs, pour les tranquilliser sur le soin de ma santé[1]. »

Retenons ce dernier mot, qui explique l'air de vieillesse imprimé à ce portrait. En 1777, Pigalle n'avait que soixante-trois ans, mais il fut épuisé de bonne heure. Les longues années de déboires de sa jeunesse pesèrent lourdement sur le reste de sa vie. Lent au travail, et pourtant très laborieux, il peinait beaucoup, faisant tout lui-même, ouvrier jusqu'au bout, sans aucun de ces délassements que prenait son confrère Bouchardon, grand seigneur de l'art, qui vivait, lui, parmi ses collections, et récoltait des primeurs dans son luxueux jardin. Dès 1770, en réclamant ses arrérages au roi, Pigalle — nos Archives l'attestent — parlait de sa fatigue croissante et des incommodités de la vieillesse. Elle vint à lui prématurée. La stérilité des dernières années en est la preuve, ou, peut-être encore — mais ceci n'est pas certain, — la médiocrité de tel morceau qui est pourtant signé de son nom et daté de cette époque[2].

1. C'est la lettre à laquelle nous faisons allusion plus haut, p. 354.

2. Nous songeons surtout, en écrivant cette ligne, à un médaillon de terre cuite, donné naguère

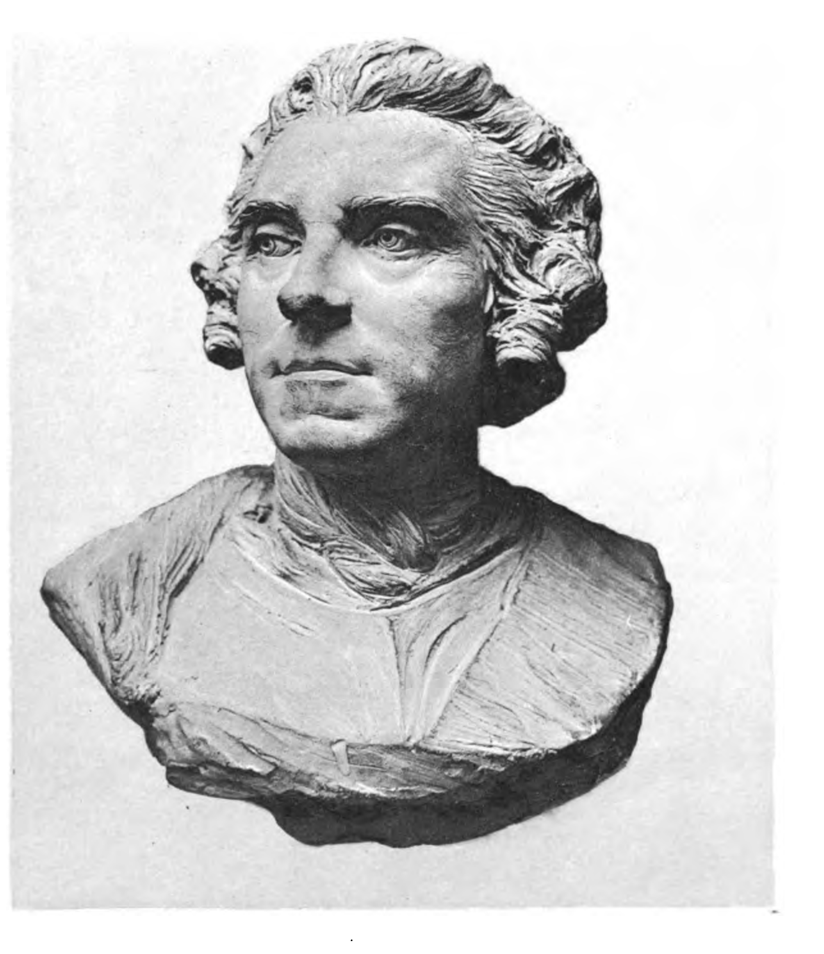




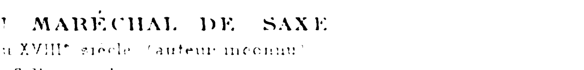
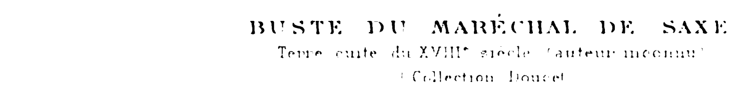
[illegible] un portrait [illegible] nous ait légué le XVIII[e] siècle [illegible] pas une trace de [illegible] ces marguilliers, que nous avons feuilletés [illegible] registres du chapitre de Saint [illegible] avait bien voulu [illegible] [illegible] processions [illegible] en [illegible] n'en parlent [illegible] décisive que [illegible] en marbre, par exemple [illegible] Saint-Michel dont il [illegible] modeste, et comme [illegible] travail très fatigué, peu soucieux [illegible] avec la chemise ouverte sur son [illegible] Voilà [illegible] qui décline l'honneur [illegible] qui prie qu'on lui laisse sa liberté [illegible] sans aucune geste [illegible] et ma famille exigent que [illegible] de voyage, qui est un de mes aïeux [illegible] qui était son élève, et que [illegible] désirs, pour les tranquilliser [illegible]

[illegible] de vieillesse [illegible] soixante-trois ans, mais il fut [illegible] de sa jeunesse [illegible] travail, et pourtant très [illegible] lui-même, ouvrier jusqu'au [illegible] son confrère Bouchardon [illegible] parmi ses collections, et [illegible] Dès 1770, en réclamant ses arrérages [illegible] parlait de sa fatigue croissante [illegible] à la prématurée. La stérilité [illegible] peut-être encore [illegible] médiocrité de [illegible] qui est pourtant signe de [illegible] cette époque[1].

[illegible]



Héliog Wahl

BUSTE DU MARÉCHAL DE SAXE
Terre cuite du XVIIIe siècle (auteur inconnu)
(Collection Doucet)

Imp. Lon. Eudes...

Ainsi s'explique, non seulement la présence du buste de Pigalle à Saint-Thomas, mais le caractère de ce buste. Fut-ce un souvenir que l'artiste adressa à telle ou telle des personnes dont il avait eu spécialement à se louer? Lui fut-il demandé par le chanoine Brackenhoffer, qui le seconda durant des années dans le chapitre? L'objet ne fut-il même offert qu'après sa mort (en 1785), par sa famille? Ou, enfin, quelque amateur d'art, comme Strasbourg en contenait déjà beaucoup, fit-il ce don au temple Saint-Thomas? Autant de questions sans réponse. Ce qui est hors de doute, c'est l'identité du modèle, et le fait que cette œuvre appartient bien à l'église Saint-Thomas et semble n'avoir jamais appartenu qu'à elle.

En 1861, l'architecte de Saint-Thomas, l'honorable M. Salomon, qui est aujourd'hui encore en fonctions, découvrit ce buste dans une niche du chœur transformée en placard. Le plâtre avait souffert : le nez, brisé, était à recoller; les oreilles, la nuque, étaient endommagées; le masque demeurait intact, sauf quelque légère éraflure visible encore aujourd'hui. Frappé de sa valeur artistique, l'architecte interrogea. Un sacristain, alors vieillard, honnête homme et digne de foi, lui affirma que c'était là le portrait de l'artiste Pigalle, qu'il l'avait toujours entendu désigner ainsi et que telle était la tradition. Le buste avait pu d'ailleurs, ajouterons-nous à notre tour, être facilement oublié ou méconnu, en l'absence de toute inscription ou signature. Car toutes les œuvres d'art des monuments strasbourgeois furent mises à l'abri du pillage en 1793 par des moyens diversement ingénieux. Les églises étant converties en magasins, Saint-Nicolas en marché aux vaches, le Temple-Neuf en dépôt de porc salé, un brave citoyen, Mangelschott, préserva le mausolée de Saint-Thomas, en entassant dans le chœur du foin et de la paille (il était garde-magasin des fourrages militaires). Le buste dut être caché et disparaître dans la même circonstance. Quand il reparut, on ne sut qu'en faire et on le confina dans un coin. Un vieil habitant du quartier pouvait seul rétablir la tradition orale. Et de là le dire, à nos yeux très digne de considération, du respectable sacristain.

M. Salomon confia la restauration du buste à un artiste strasbourgeois

au Musée des Arts décoratifs par M. Maciet. Il représente l'artiste Jean Poterlet (né le 11 novembre 1743), et porte au revers la signature : *Pigal, en 1778*. Toutefois, on peut se demander s'il n'y aurait pas là plutôt œuvre du neveu de Pigalle, Jean-Pierre Pigalle.



de valeur, le sculpteur P. Dock, qui, né à Strasbourg en 1827, élève de l'atelier Notre-Dame, vint ensuite à Paris, où il séjourna très longtemps, et retourna à Strasbourg, où il mourut en 1890. C'est lui qui, après avoir habilement remis en état le précieux plâtre, le revêtit d'une teinte de terre cuite rougeâtre pour dissimuler à l'œil l'effet pénible des raccords. Aujourd'hui le temps a déjà étendu sur cette couleur postiche une patine homogène, et, rien d'essentiel n'ayant souffert dans l'œuvre elle-même, c'est avec une admiration vraiment sincère qu'on peut la considérer. Pour l'identité, une confrontation avec le médaillon de Pigalle par Cochin, — le seul portrait de Pigalle dont l'authenticité nous soit garantie, — ne laisse aucun doute. C'est bien là, dans le cliché pris de profil, la structure de sa tête, le développement du front, la courbure du nez, l'assiette du menton. C'est Pigalle plus marqué, mais c'est lui-même. Quant à reconnaître sa main dans ce morceau, comment faire autrement, quand on considère — outre l'invraisemblance d'une main étrangère — la force, la sûreté de ce modelé, l'accent de cette physionomie et la maîtrise d'exécution si parfaitement semblable à celle du buste de Desfriches? A notre sens, la conclusion



C.-N. Cochin. — J.-B. Pigalle.

s'impose. A défaut de la terre originale, qui a probablement disparu, nous avons bien là le double de l'effigie de Pigalle par lui-même. Et, pour le dire en passant, si notre assertion est juste, il faut du coup renoncer à voir dans le *Citoyen* du monument de Reims une sorte de portrait arrangé de Pigalle (comme le voudrait une tradition rapportée par certains bio-



LE « CITOYEN » DU MONUMENT DE REIMS.

graphes de Pigalle), car le buste de Strasbourg n'offre point de ressemblance avec le *Citoyen* de Reims.

Un autre buste, que nous a obligeamment signalé M. Bulloz, offre avec celui de Strasbourg des analogies de caractère frappantes, et peut fournir un dernier exemple de la maîtrise de Pigalle en matière de portrait. C'est le buste d'Antoine Ferrein, le savant anatomiste, né près d'Agen en 1693, d'abord professeur à Montpellier, puis professeur à Paris, où il mourut, âgé de soixante-dix-sept ans, en 1769. Cette œuvre, quoique la photographie en ait été prise et exposée en 1900, est encore peu connue et peut presque

passer pour inédite[1]. On la voit aujourd'hui dans la nouvelle salle de correspondance, à l'École de médecine. C'est un buste d'apparence modeste, qui tranche par sa simplicité sur ceux de confrères plus modernes et beaucoup plus « décoratifs ». Sa couleur frappe par son ton de très vieil ivoire. La patine du temps, qui a revêtu le marbre d'une chaude robe ambrée, met en valeur les moindres détails d'une physionomie fouillée curieusement. Ferrein était déjà un vieillard quand cette effigie en fut prise, nous ne savons à quelle date. Les yeux grands, mais comme voilés, les plis profonds de la face, la bouche légèrement déformée, mais parlante, offrent la même observation pieuse de la nature que nous avons relevée dans le buste de Strasbourg et le portrait de Gougenot. La chemise, négligemment bâillante sur le cou, est exactement celle du buste de Strasbourg; le travail de la perruque, sur le cou, a la souplesse de celui de Gougenot. Aucun document n'existe à la Faculté sur cette œuvre si intéressante, évidemment exécutée d'après le vif, c'est-à-dire antérieure à 1769. Toutefois, à notre avis, elle ne doit pas avoir précédé de beaucoup cette date. Une inscription latine du temps, gravée sur le piédouche en marbre noir, tient lieu de signature et garantit l'authenticité. Elle atteste que ce buste fut un don de Pigalle, fait à la Faculté en 1771.

ANTONIUS FERREIN
DOCT. MED. PAR.
DABAT. AUCTOR.
JES BTA PIGALLE
M. DCC. LXXI.

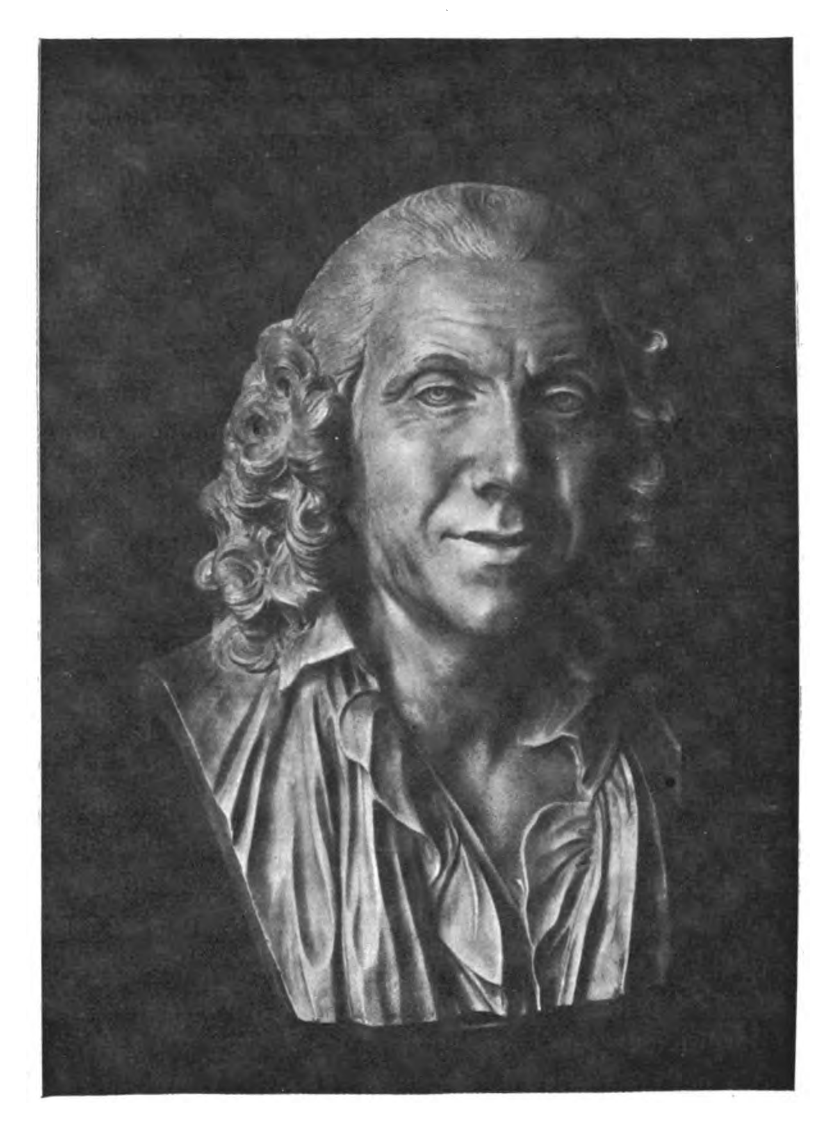
Là se bornent, pour l'instant, nos renseignements sur ce morceau, d'un style aussi personnel, d'un réalisme aussi pénétrant que ceux dont nous avons parlé plus haut. Chacune de ces œuvres révèle le maître.

V

Toutefois, ce n'est point le réalisme iconique de Pigalle, si haut prisé aujourd'hui, qui fit sa réputation au XVIIIe siècle, ce sont ses *figures de*

1. C'est M. Henry Lemonnier, agissant au nom du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, qui la désigna pour figurer dans le choix des œuvres qui devaient être reproduites à l'Exposition rétrospective de l'Enseignement supérieur.

style, autant, sinon plus encore, que ses grands monuments. Réputation justifiée, car ses figures de style ont une saveur, une finesse qui n'appar-



Buste de Ferrein.

tiennent qu'à lui, et qui lui assignent une place à part, même dans le siècle de la grâce. L'artiste s'inspirait-il de la réalité vivante, prenait-il pour point de départ une personne qu'il fallût rappeler à l'esprit sans la repré-

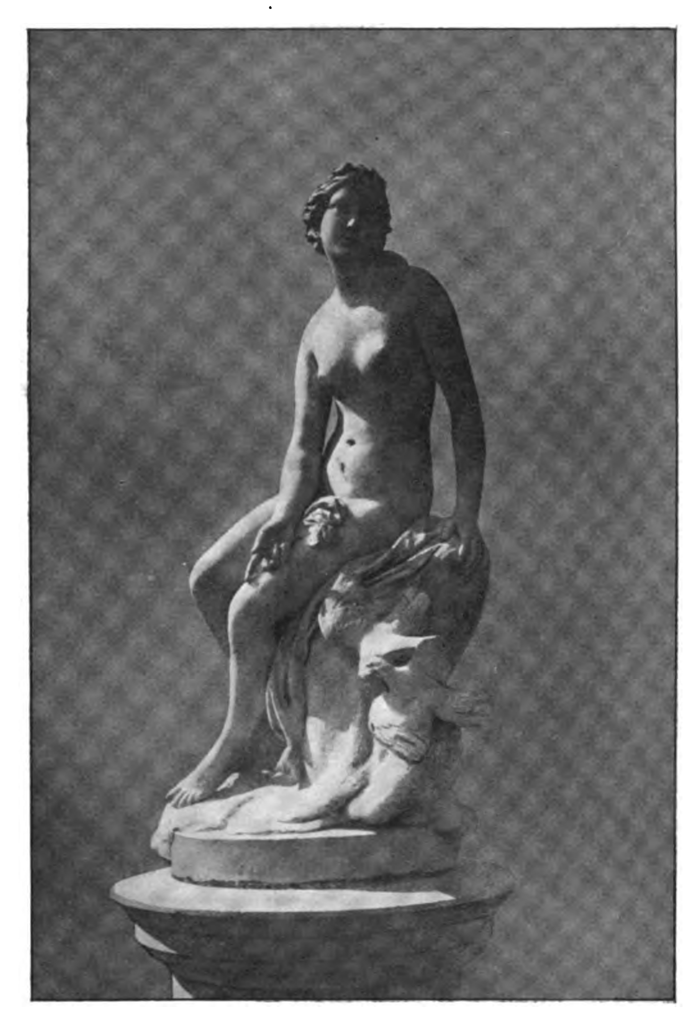
senter trop précisément aux yeux? Il adoptait alors un parti d'un piquant et d'une ingéniosité rares : le modèle, sans perdre tout à fait ses propres traits, prenait le geste et l'attitude du sentiment qu'il servait à symboliser. Pigalle continuait la série des Grâces françaises. Ainsi furent conçues les diverses représentations voilées, — très légèrement voilées, — de Mme de Pompadour, *Mme de Pompadour en Amitié, l'Amour et l'Amitié*, et *l'Éducation de l'Amour*, cette dernière œuvre inachevée. C'était reprendre la tradition de Coysevox et de Guillaume Coustou, mais en la modernisant, en la transposant. Pigalle dissipait une atmosphère de convention et plaçait ses statues de style dans un air plus respirable; elles se familiarisaient aux spectateurs, sans être pour cela familières; leur élégance seule, et non plus leur attitude, fixait la mesure de nos respects.

Cet art subtil, déjà à mi-chemin de l'intimité, — mais qui demeurait encore de la grande sculpture, — Pigalle l'appliquait avec une ingéniosité analogue aux sujets antiques ou mythologiques. Rien de moins académique, rien de moins antique même, si l'on veut, que son célèbre *Mercure;* quoi pourtant de plus achevé? Quel art plus français, et qui sente davantage le siècle de l'esprit et de la grâce? Ce fut le coup d'essai de Pigalle; ce fut son coup de maître. Voltaire avait bien raison de faire chorus avec les artistes qui déplorèrent l'expatriation de ce marbre, envoyé à Frédéric II en 1750 par Louis XV, avec d'autres sculptures[1], et placé aujourd'hui au musée de Berlin. Il méritait à coup sûr la vogue dont il jouit aussitôt, et nous ne nous étonnons pas plus de lui voir occuper une place dans tel dessin de Cochin, ou tel tableau de Chardin, que de savoir qu'un simple moulage du petit modèle du Louvre est encore en vedette dans les collections de l'Académie de Saint-Ferdinand, à Madrid[2]. Nous ne parlerons pas ici spécialement de cette œuvre, qui est bien connue; mais nous en donnons une photographie prise sur l'original, qui permet d'en mieux juger, et qui montre la tare matérielle que signalent les *Mémoires* de Luynes, « une veine bleue... qui couvre la moitié du visage ». Certains détails de la statue originale offrent de très légères variantes avec le petit modèle du Louvre,

1. Voir les lettres échangées à l'occasion de ce royal présent, entre Louis XV et Frédéric II, dans le magnifique *Catalogue des œuvres d'art françaises... de S. M. l'empereur d'Allemagne*, par M. le Dr Seidel, in-f°, 1900, p. 31.

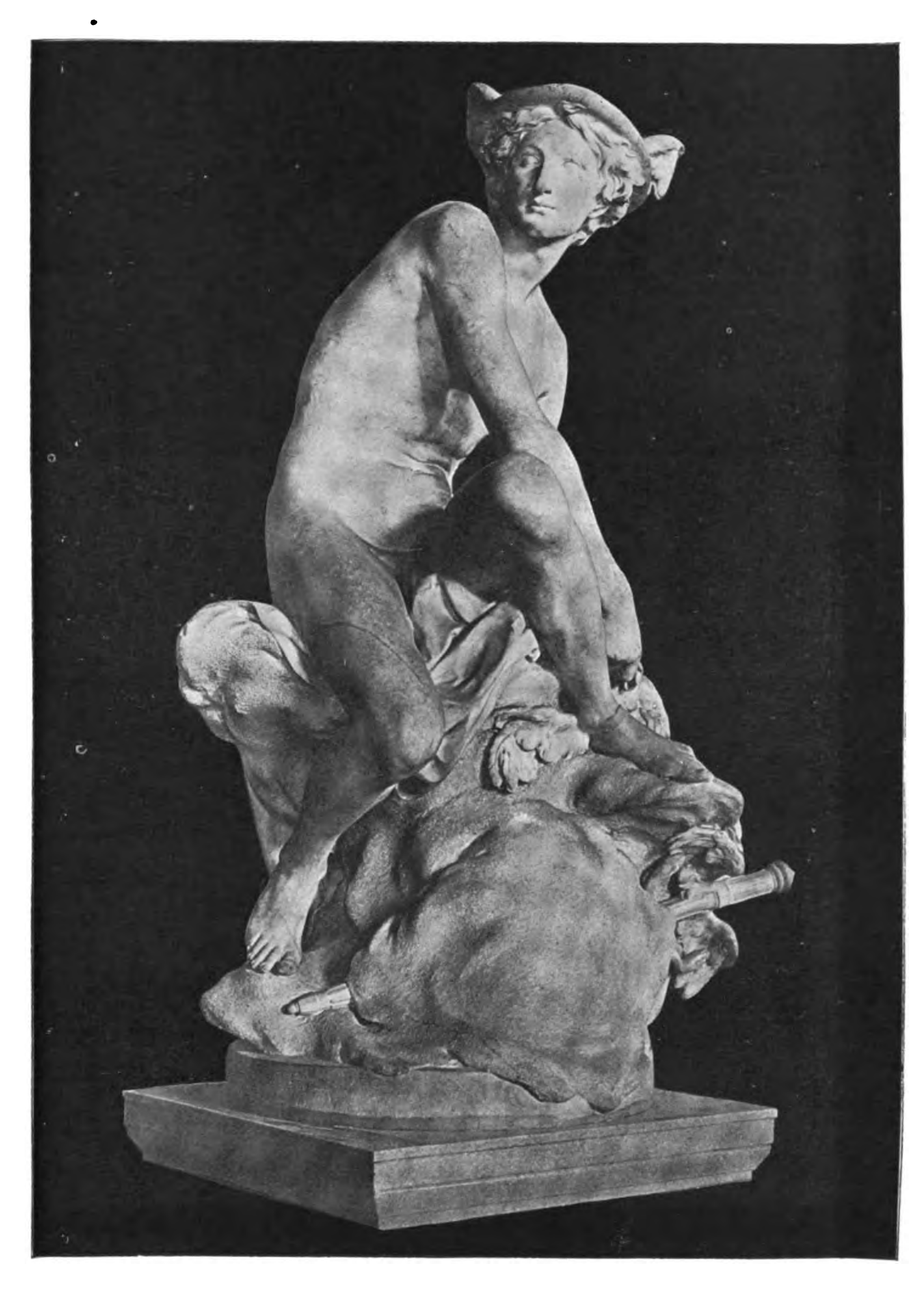
2. Détail donné par Dussieux (*Les Artistes français à l'étranger*, p. 241), et que nous avons fait vérifier.

et, naturellement, avec le moulage de Madrid. Entre 1744 et 1748, l'artiste a fait de légers changements (forme des nuages, place du caducée). On



VÉNUS
(Jardins de Potsdam).

voit aussi que l'épiderme du marbre a souffert de l'inclémence des saisons dans le jardin de Sans-Souci. Il courait sans doute le risque d'une ruine totale, dans l'exèdre proche du bassin, où il faisait pendant à la *Vénus*, tandis que les sculptures des Adam décoraient le bassin lui-même ; heureu-



J.-B. PIGALLE. — MERCURE
(Musée de Berlin).

Mais il s'agit, dira-t-on, d'une déesse, non d'une baigneuse. Qui ferait reconnaître dans la belle langoureuse de Pigalle une Vénus, si l'artiste n'avait pris la précaution de placer à sa gauche des colombes qui se becquettent ? Il faut bien reconnaître que nous avons sous les yeux une nudité, plutôt qu'une déité. La tête, ronde et d'expression indécise, s'est arrêtée à mi-chemin de la volupté et ne dit guère que la mollesse ; le corps plein, potelé, a plutôt le nonchalant laisser-aller d'une beauté à la mode que le port noble d'une habitante de l'Olympe. Mais quoi ? si l'œuvre est de chair plus encore que de marbre, si elle est aussi caressante qu'elle fut caressée par l'artiste, faut-il se plaindre qu'une fois de plus Pigalle ait substitué un idéal humain au soi-disant idéal antique désormais impossible, et qu'il ait stylisé en Vénus quelque jolie Française, très capable de lui suggérer cette demi-métamorphose ? Si Coysevox parut heureux quand il modernisa sa *Nymphe à la coquille*, Pigalle peut-il ne pas sembler plus heureux encore dans cette ingénieuse fusion de la tradition avec la vie, dans ce compromis charmant entre l'art d'aujourd'hui et l'art de jadis, dans ce dégagement subtil de la femme, — de l'éternel féminin, — à travers la divinité ?

La *Vénus* de Sans-Souci, froidement jugée au XVIIIe siècle, mal connue en France depuis lors, nous est enfin exactement connue par le dessin de Peter Halm, du *Catalogue* de M. le Dr Seidel (p. 33), et par la description du même catalogue (n°s 198 et 199, p. 174-175). Ses dimensions sont sensiblement égales à celles du *Mercure* (1^m^75 contre 1^m^85). Elle est taillée dans le même marbre aux veines malheureuses ; l'une d'elles fait tache au-dessous du nombril. Comme le *Mercure*, elle est signée : *J.-B. Pigalle fecit. 1748. Parisiis.* Cet exemplaire fut certainement unique. Mais y eût-il des réductions ou des variantes de la *Vénus ?* ceci est non seulement admissible, mais probable.

Tarbé, qui n'a point vu l'original en marbre, donne du plâtre, paru en 1747, une description en désaccord avec la figure de Berlin. Pour lui, la déesse est assise sur un rocher ; des feuillages et des gazons recouvrent ce siège trop dur pour son corps délicat ; son bras droit est ramené vers le sein, le gauche est étendu, et la jambe droite passe derrière la jambe gauche [1]. Tarbé n'a sûrement pas inventé cette attitude, analogue à celle de la statue définitive, mais *renversée* quant au geste de l'un des bras et à la

1. *La Vie et les œuvres de J.-B. Pigalle*, par P. Tarbé (1859), p. 39.



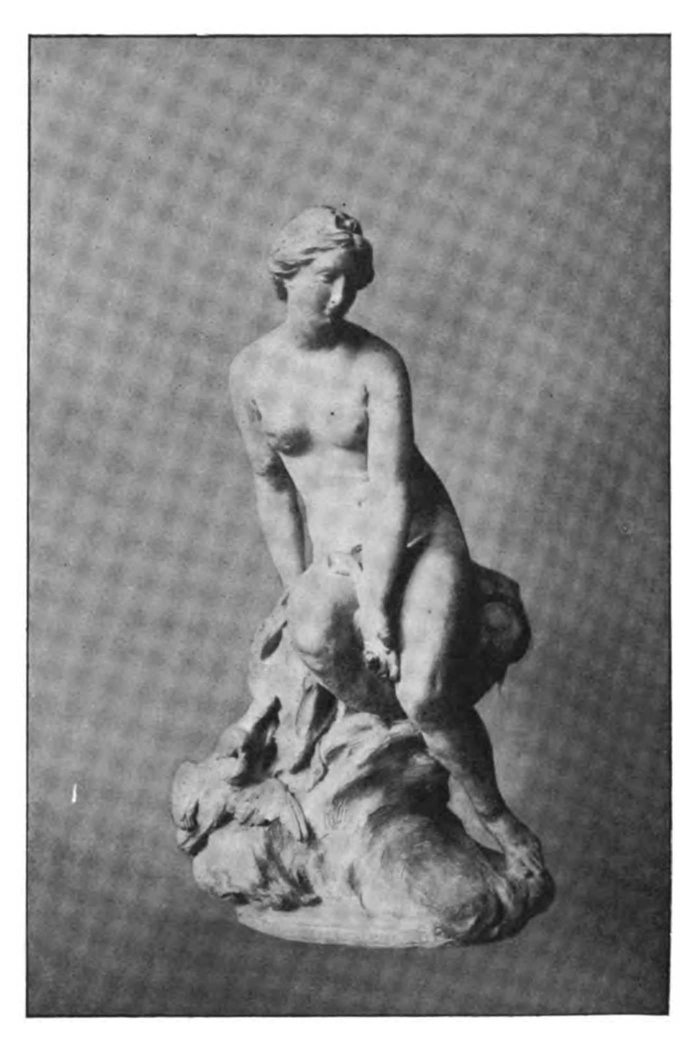
direction des jambes. Nous ne voyons point toutefois quel a pu être son modèle, car la seule esquisse qui ait un rapport marqué avec la *Vénus* de Berlin est une terre cuite donnée au Louvre par M. le baron J. Cloquet[1], laquelle ne répond pas en un point à la description de Tarbé. Le bras droit, au lieu d'être replié vers la poitrine, est appuyé sur le siège, toute la figure étant disposée symétriquement à celle de Berlin, ce qui était à droite étant à gauche, et réciproquement. Ce n'est donc pas ce morceau, d'exécution d'ailleurs médiocre, qui a servi de modèle à Tarbé, mais un autre, qui reste à trouver. Quant à croire que le plâtre haut de six pieds, paru au Salon de 1747, aurait présenté de telles différences avec le marbre définitif, qui était achevé dès 1748, c'est ce qu'en vérité on ne saurait admettre. Tarbé a dû conclure de la petite maquette qu'il avait sous les yeux au modèle en grand. Là fut son erreur.

Et de cette erreur en a découlé une autre, relative aux statues mutilées du château de Millemont (Seine-et-Oise). On sait qu'il y a une dizaine d'années (exactement le 23 octobre 1892), M. G. Béjot découvrait, dans son parc de Millemont, deux très beaux torses en pierre fine, d'un travail fort souple, mais malheureusement assez endommagés par suite d'un long enfouissement dans l'herbe et la vase d'un ruisseau. Le torse viril, qui répondait exactement au *Mercure* de Pigalle, fut aisément restitué d'après le modèle du Louvre. Quant au torse féminin, que le restaurateur, M. Girard, présuma être la *Vénus*, il fut reconstitué un peu au jugé, d'après la description de Tarbé. Un peu plus tard, le restaurateur s'aperçut que ce torse répondait exactement à la maquette du Louvre. Et de là deux avis, émis au lendemain de cette découverte[2] : l'un, que cette Vénus, puisqu'elle était *différente de celle de Berlin* — ce point avait été bien vu par M. Girard, — avait été « très certainement créée pour Millemont » ; l'autre, émis par M. Guiffrey, qu'il s'agissait probablement là de répétitions simples. D'ailleurs, ajoutait le savant critique, on peut admettre que ces deux morceaux furent commandés, vers 1765, à Pigalle par le baron d'Ogny, alors propriétaire de Millemont.

La vérité se trouve sans doute entre ces deux appréciations. Laissons de côté la question de la commande, en attendant un document. Il n'y a

1. Aujourd'hui dans la Salle des nouvelles acquisitions.
2. Voir *Revue de l'Art français*, nov. 1892, et *Chronique des Arts* du 14 janv. 1893.

ici, pour nous, que des *réductions* des deux célèbres marbres de Pigalle (celles-ci ont de 4 à 5 pieds de hauteur, au lieu de 7 et 8 pieds) ; mais l'une



VÉNUS
(Musée du Louvre).

d'elles est une réduction exacte, l'autre une réduction remaniée. Le *Mercure*, qui n'avait pas été d'abord destiné au roi de Prusse, et qui était d'ailleurs connu et reproduit depuis 1744, avant son envoi à Berlin, put être exactement reproduit dans la suite par l'artiste, qui n'abdiqua jamais sur

lui son droit d'auteur. Quant à la *Vénus*, ouvrage de commande d'un roi, et propriété d'un autre roi, Pigalle, sans doute, n'osa point en exploiter la forme officielle et tirer argent de simples répliques. Alors il imagina (ou reprit) une variante qui lui permît de fournir aux amateurs-artistes un pendant au *Mercure*, et qui ne fût pourtant point l'exacte répétition de l'exemplaire de Sans-Souci. Ce qui semblerait autoriser cette explication, c'est le parti que Pigalle tira, par la suite, des variantes de ses statuettes d'enfants, toutes très jolies et cependant presque toutes légèrement dissemblables, ce qui en rend aujourd'hui l'étude particulièrement délicate, sinon impossible.

Au lieu de nous engager là dans le labyrinthe où l'art de Pigalle se perd dans l'industrie, nous nous arrêterons pour finir devant un dernier spécimen original de ses œuvres de style, ou, si l'on préfère, — vu ses dimensions restreintes, — de ses œuvres de demi-style.

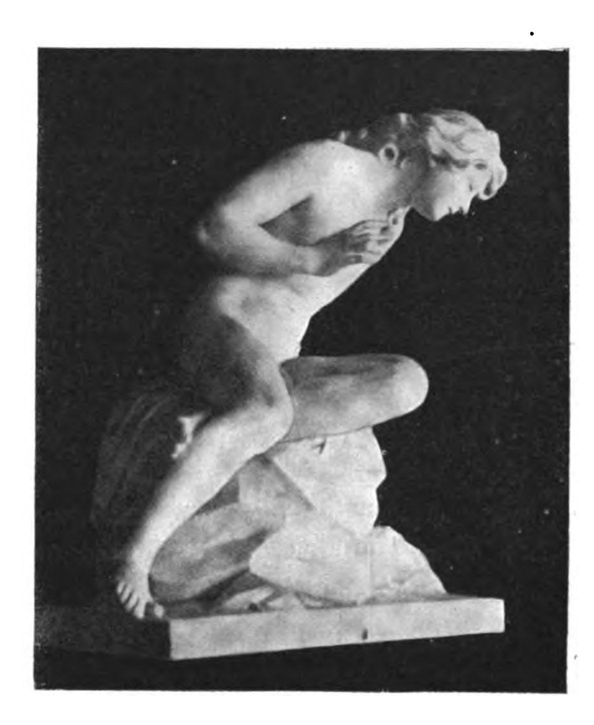
VI

On sait que Pigalle, outre la série de ses *Enfants (Enfant à la cage, au nid, à l'oiseau,* etc.), dont le plus célèbre est le morceau du Louvre, don de M. Costantini, s'est aussi complu à sculpter de vrais sujets de sculpture à petite échelle, analogues par les dimensions à ceux que les artistes présentaient à l'Académie pour leur réception. La mode commençait à s'établir de cette sculpture de salon, fine, spirituelle, qui n'est pas encore l'espiègle sculpture de boudoir de Clodion, mais qui y conduit. Pigalle s'est arrêté à mi-côte sur ce versant, gardant ses qualités de styliste ingénieux dans ses figurines, comme il gardait ses qualités de réaliste dans ses célèbres *Enfants*. Ici encore nous le trouverons égal à lui-même dans le seul exemplaire de ces statuettes que nous puissions citer. Car l'*Hercule endormi* du cabinet La Live, haut de 31 pouces, a disparu, tout comme l'*Hymen*, haut de 28 pouces, qui passa, en 1784, à la vente du marchand de Vouge[1]. Hercule était représenté le coude sur sa massue, la tête dans sa main ; l'Hymen tenait de la main gauche une feuille de papier que désignait impérieusement la main droite. Pour la première de ces statuettes, il est vraisemblable que Pigalle avait utilisé son Hercule pleurant du mausolée de Strasbourg, transformé en Hercule dormant par des

1. Ch. Blanc, *Trésor de la curiosité*, t. I, p. 170, et t. II, p. 89. Catalogues de la vente La Live, 1770, et de Vouge, 1784.

modifications de détail ; l'attitude de l'Hercule de Strasbourg répond en tous cas de tout point à la statuette de la vente La Live.

Heureusement, un *Narcisse*, le seul jusqu'ici que nous connaissions des divers exemplaires qu'en a faits Pigalle — Tarbé en connaissait deux, — nous permet de juger de la perfection à laquelle l'artiste savait porter ces œuvres menues. Celui dont nous donnons ci-contre la reproduction appartient aux collections du château de Sagan, aujourd'hui propriété de Mme la duchesse de Talleyrand et de Sagan[1]. Cette exquise petite œuvre, sur laquelle malheureusement les archives de Sagan n'ont conservé aucune pièce, dut être achetée par la duchesse Dorothée de Talleyrand et Sagan, au cours d'un de ses voyages en France. Elle fut transportée à Sagan en 1859, et figure dans l'inventaire du château qui fut dressé en 1862. Elle est en marbre blanc, d'un grain très fin, très pur, et ne porte ni date, ni signature. La hauteur, socle compris, est de 0m484 ; sans le socle, 0m452 ; la face antérieure du socle mesure 0m447 de largeur, et la face latérale 0m269. L'exemplaire que Tarbé avait sous les yeux était un peu plus grand, puisqu'il mesurait 0m54. Au reste, sa description est cette fois si exacte qu'il ne reste qu'à la transcrire[2] :



NARCISSE
(Château de Sagan).

« Narcisse... est représenté nu, assis sur un rocher ; sa jambe gauche pliée passe sur sa jambe droite qui s'avance. Le corps est penché en avant et la tête s'incline : ses regards sont dirigés vers le miroir des eaux. Au

1. Nous en devons la communication à la très gracieuse entremise de M. le vicomte de Grouchy et de M. le comte Kanitz.

2. Tarbé, ouvr. cité, p. 98.

pied du rocher, au milieu des roseaux, coule un ruisseau paisible. Le bras gauche appuie sa main sur le rocher pour maintenir l'équilibre du corps, et la main droite s'élève en ouvrant les doigts, comme pour indiquer l'extase. La tête est couverte de cheveux bouclés. Les traits de la figure expriment le plaisir et l'admiration. »

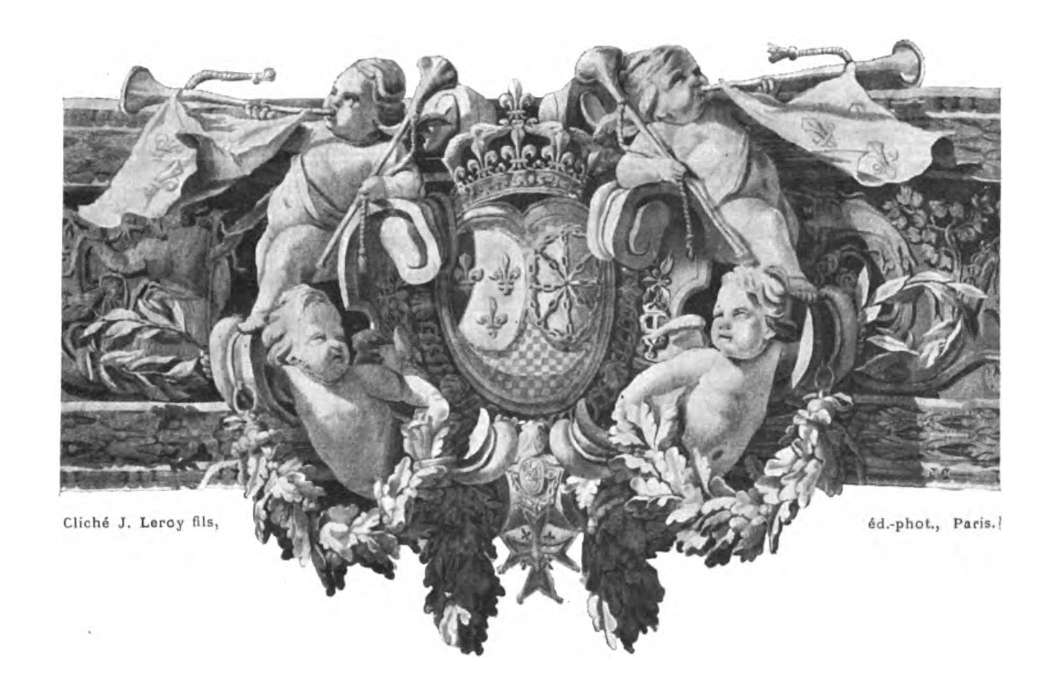
Concluons.

Ce n'est point une étude complète de l'art de Pigalle que nous avons eu la prétention d'aborder en ces courtes pages; un livre y suffirait à peine. Nous nous sommes seulement plu à rappeler l'attention sur quelques aspects de ce délicat et ferme talent, et nous l'avons fait de préférence au moyen d'œuvres inédites. Si, chemin faisant, nous avons pu éclairer tel ou tel détail parmi toutes les obscurités dont s'entoure encore la vie et l'œuvre de Pigalle, nous le devons aux obligeants secours qui se sont offerts à nous, parmi lesquels celui de M. Paul Vitry, attaché au musée du Louvre, nous a été le plus précieux.

Deux points surtout nous paraissaient devoir être mis en lumière, et c'est sur eux qu'a porté ici notre attention : d'une part, l'exceptionnelle valeur et vigueur du réalisme de Pigalle, lorsqu'il s'attaque au portrait; de l'autre, l'extrême finesse et la personnalité très distincte de l'artiste, lorsqu'il s'attaque au sujet stylisé, soit en statue, soit en statuette. Cet ouvrier lent et un peu lourd d'apparence est en réalité un observateur très pénétrant, un harmoniste de la forme tel qu'on en nommerait peu d'aussi subtils, d'aussi déliés. Par-dessus tout, il demeure artiste de France, de tradition uniquement directe et nationale. Dans la grande sculpture, il n'apporte ni la désinvolture un peu italienne de Lemoyne, ni la composition classique, mais parfois bouffie ou empesée de Bouchardon. Il est Français. Dans l'image iconique, dans le demi-style, dans l'allégorie nuancée, on peut lui connaître des rivaux au XVIII[e] siècle; avant Houdon, on ne lui connaît pas de supérieur. C'en est assez pour qu'on ait essayé ici, dans l'état de mutilation et de dispersion où sont ses œuvres, de ne pas laisser prescrire ses titres, en attendant que sa véritable, sa complète histoire puisse s'écrire un jour, — si elle le peut! — à loisir et pièces en main.

S. ROCHEBLAVE





Cliché J. Leroy fils, éd.-phot., Paris.

LES TAPISSERIES DU MOBILIER NATIONAL

L'exposition qui tout récemment réunissait au Grand Palais des Champs-Élysées, en un magnifique ensemble rétrospectif, une centaine de tapisseries appartenant à la collection du Mobilier national, a ramené l'attention du public sur cette collection que le cours des années a si malheureusement appauvrie et qui, naguère encore, semblait menacée de prochaine destruction. Au début du xviiie siècle, alors que, dépendant du Mobilier de la Couronne, elle était, à proprement parler, la collection de Louis XIV, elle comptait près de trois mille pièces, auxquelles vinrent s'ajouter les pièces fabriquées sous les règnes suivants. Or c'est à peine si, de cette accumulation de richesses, notre Mobilier national pourrait faire figurer un tiers au rassemblement. Moins de deux siècles ont donc suffi pour consommer par mésusage ou gâcher par incurie plus de deux mille tapisseries, la plupart tissées de métal et dont la valeur marchande

dépasserait aujourd'hui le chiffre de cent millions. On conçoit que des esprits sérieux se soient préoccupés d'en sauver au moins les restes, en réclamant la fin des errements de gaspillage, d'ignorance et de simple sottise, vraiment trop funestes.

Les époques royales ne furent pas constamment attentives à ménager leur trésor textile. Tant qu'elles demeurèrent propriété du roi, les tapisseries se fatiguèrent soit à son service, soit au service de la cour, et, défraîchies par les changements de résidences, par le frottement des usages personnels, elles furent souvent retirées d'emploi sans qu'on prît soin d'en suivre la trace. Ou bien encore elles se trouvèrent sacrifiées à de fastueuses largesses. En vingt-quatre ans, de 1666 à 1700, Louis XIV, si fier de sa magnificence, disposa libéralement de douze tentures se composant ensemble de cent tapisseries, dont il fit présent à des princes, des ducs, des électrices, des ministres étrangers, des ambassadeurs. A vrai dire, ces largesses, conformes aux usages d'échanges politiques ou de cadeaux diplomatiques, n'étaient pas perdues pour la France, dont elles contribuaient à répandre le haut renom d'art et le glorieux rayonnement. Mais aux libéralités justifiées par les relations entre souverains s'en ajoutèrent d'autres, que le laisser-aller des temps ne tarda pas à transformer en pratiques d'abus et de fâcheux désordre. Sous les successeurs de Louis XIV, se multiplièrent, aux dépens du Mobilier de la Couronne, les générosités faciles qui relevaient uniquement de la faveur et du caprice. Certaines tapisseries, à peine achevées, étaient aussitôt prêtées ou données à des gens de cour ou d'église, à des bâtards de la Maison royale; puis toute occasion devint propice aux bénéficiaires des charges pour se faire attribuer une part sur le trésor du Mobilier. La coutume qui s'était établie d'offrir aux chanceliers, à leur entrée en fonction, une tapisserie *aux Armes de France*, se changea promptement en un droit à d'importantes tentures. Certains chanceliers reçurent en bien propre jusqu'à sept ou huit pièces, et l'on cite l'abbé Terray, qui mit la plus âpre insistance à réclamer comme un dû les tapisseries gracieusement octroyées à titre de chancellerie. Lors du sacre de Louis XVI, le cardinal de la Roche-Aymon, grand-aumônier de France, obtint, entre autres grâces, la donation en propre de huit tapisseries, qu'il choisit lui-même. Il se fit livrer notamment quatre pièces de la suite du *Don Quichotte* à fond de damas cramoisi. Ces pièces devinrent, par le

hasard des ventes, la propriété de l'ancien roi d'Espagne, don François d'Assise, mort récemment; elles ornaient le château d'Épinay-sur-Seine, dont elles vont suivre la fortune. Ainsi, sous la royauté même, s'étaient épuisées les réserves textiles; et ces fuites par suite de dons, venant s'ajouter aux retraits par suite de vétusté, avaient jeté dans la collection de la Couronne un tel désarroi, que, faute de pouvoir établir un compte de sorties conforme aux états d'inventaires, on dut se contenter de donner une décharge générale au garde du Mobilier. De fait, pendant toute cette période royale, les tapisseries ont été traitées comme des accessoires meublants, livrées, sans un suffisant souci de leur valeur d'art, aux exigences des grâces ou du service.

Ce fut sous la Révolution que cette valeur d'art, telle qu'elle leur est aujourd'hui reconnue, leur fut occasionnellement attribuée. Déjà M. Guiffrey, l'éminent administrateur des Gobelins, qui



Cliché J. Leroy fils, éd.-phot., Paris.

Entre-fenêtre de « l'Air ».
La pièce avant réparation.
Le fragment, coupé au château de Pau pour l'ouverture d'une baie est simplement rapproché par un bâti.

depuis trente ans lutte avec une inlassable énergie pour sauvegarder les épaves de notre grand art textile, a défendu la Révolution du crime de vandalisme à l'égard des tapisseries; son éloquent plaidoyer s'est trouvé confirmé par un fait que le plus renseigné des érudits, M. Maurice Fenaille, a relevé dans les dossiers des Archives. Par lui, nous savons qu'en 1792 et sous la Terreur, des sommes exceptionnellement fortes furent affectées à la réparation des tapisseries, et ces dépenses s'inspirèrent de considérations d'art que l'avenir a consacrées.

Malheureusement, avec le Directoire s'affaiblit le sentiment de la propriété nationale. Les tapisseries, n'ayant plus à fournir de service royal et dépouillées de la valeur morale que leur avait attribuée l'administration révolutionnaire, furent estimées à peu de prix; le ministère de 1797 eut la faiblesse de laisser commettre à leur égard l'attentat administratif le plus néfaste dont elles devaient jamais avoir à souffrir. Pour en tirer une soixantaine de mille francs, qui payèrent les appointements des employés du Garde-Meuble, l'ordre fut signé de brûler à la Monnaie près de deux cents pièces tissées en partie d'or et d'argent; elles avaient le tort de pouvoir fournir après la fonte le bénéfice d'un résidu. Dans ce malencontreux autodafé disparurent non seulement les plus somptueuses, mais aussi les plus durables tentures, car le tissage au fil de métal est presque indélébile. D'admirables suites du XVI[e] siècle, celle de *Saint Jean* d'après Albert Dürer, celle de *Psyché* d'après Raphaël, commandée par François I[er], celle d'*Artémise* exécutée pour Marie de Médicis, toutes ces tentures rehaussées d'or, qui faisaient le plus d'honneur aux ateliers de Bruxelles et de Paris et qui certainement rivaliseraient aujourd'hui avec celles d'Espagne qu'on a tant admirées à l'Exposition universelle de 1900, furent sacrifiées à la plus mal entendue des économies.

Ce mépris pour la valeur d'art des tapisseries se continua quand, avec la Restauration, reparut pour elles l'obligation de reprendre le pénible service du roi. Je n'en citerai qu'un exemple, celui que l'ancien et très distingué chef du bureau des régies des Palais nationaux, M. Joly, rappelle volontiers, d'après le souvenir qu'en avait gardé son père, ancien garde du corps. Le jour de la Fête-Dieu, le roi quittait le palais des Tuileries pour aller s'agenouiller au reposoir de Saint-Germain-l'Auxerrois; il devait traverser la cour du Louvre, embarrassée d'hôtels équivoques et de



baraques en bois ; pour soustraire à sa vue ce ramas de vilenies, on dressait en bordures d'allée deux hautes palissades de planches, sur lesquelles on



Cliché J. Leroy fils, éd.-phot., Paris.

UNE PAROI DU CHATEAU DE COMPIÈGNE.

A droite, la *Muse* de Le Brun, coupée sur tous ses côtés et percée d'une grande baie pour laisser l'ouverture d'une porte.
A gauche, l'*Entre-fenêtre du Feu*, augmentée en haut d'une bande coupée dans le paysage de la *Muse*.
Autour, la bordure de la série d'*Esther*, coupée en quatre fragments pour faire cadre à la composition factice.
La photographie a été prise après la descente de la tapisserie.

tendait les plus belles tapisseries ; or, il pleut souvent à cette époque de l'année ; non seulement les tapisseries étaient mouillées, mais, placées et déplacées sous l'ondée, dans la boue, elles rentraient au Mobilier toutes maculées. Leur voyant subir cet outrage, le public s'habituait à leur prêter

d'autant moins d'attention, que le risque auquel on les exposait ne se justifiait pas toujours par une égale importance de la solennité, car on les prêtait aussi bien à des institutions religieuses pour des distributions de prix, qu'à des établissements officiels pour des célébrations sans apparat.

Ainsi la dépréciation par l'État avait sa répercussion sur le jugement des particuliers; dans des familles auxquelles étaient échues des tapisseries, on s'en servait, lors des lessives et des nettoyages, comme de toiles pour garantir les parquets. Ces pratiques destructives se perpétuèrent jusqu'à la fin du second Empire. On cite notamment, en Espagne il est vrai, certaine église dans laquelle, pour protéger les stalles du chœur et l'autel contre les souillures d'un rebadigeon, on les avait recouverts de tapisseries anciennes et rares.

Pourtant ces mauvais emplois dénotaient de la part de ceux qui s'en rendaient coupables moins de malfaisance que d'incapacité, et l'on doit juger avec une tout autre sévérité le sans-gêne d'architectes plus instruits, surtout mieux avertis des choses d'art et qui ne craignirent pas de se livrer à de véritables dépeçages. Lorsque, sous Louis-Philippe, fut aménagé le château de Pau, d'admirables pièces — on en compterait plus d'une centaine — furent séparées de leurs bordures, ou rognées, ou rempliées, afin de participer, en dépit des différences de mesures, à la décoration de surfaces trop étroites ou trop peu symétriques pour les recevoir. On retrouva dans les greniers une caisse de fragments tombés des découpures. Un de ces fragments appartenait à *l'Air*, pièce d'entre-fenêtre des *Éléments*, entamée de plus du tiers. Récemment la pièce eut l'occasion d'être rapprochée de son fragment et d'être réparée. Bien qu'elle soit des moindres parmi celles qu'a mutilées l'architecte de Pau, nous la reproduisons à titre d'exemple.

Le carnage — l'expression n'est pas de moi, mais d'un illustre visiteur étranger, — fut encore plus complet à Compiègne, lorsqu'en 1863 on remit en état le château pour les réceptions impériales. Ici les tapisseries n'ont pas été seulement coupées ou rempliées pour rentrer de force dans les dimensions de panneaux isolés ; mais, sans plus de respect pour elles que pour du papier peint ou pour de l'étoffe au mètre courant, on les a détaillées par morceaux afin de tendre, à l'aide de rajoutages, en un décor ininterrompu, des parois entières. Avec les fragments des unes raboutis aux fragments des autres, on a couvert de paysages continus, de suites



Cliché J. Leroy fils, édit.-phot. Paris.

Moïse sauvé des eaux, d'après Simon Vouet.

murales à sujets et figures, la totalité de certaines chambres ; et, la juxtaposition de parties si distinctes ne s'opérant pas sans heurt de tons et sans démarcation des dessins, on raccordait les disparates avec des repeints à la colle. En même temps, comme tout appartement comporte des fenêtres et des portes, on taillait, pour ouvrir les baies, à plein corps des tapisseries, découpées par surcroît sur leurs contours, suivant les profils ou les ressauts des moulures. Puis, pour donner à ces morcellements composites une apparence d'ensemble, on les entourait d'un même motif de bordures empruntées à celle des suites qui pouvait en fournir le plus de mètres superficiels. Les autres bordures, tombées au dépeçage et dont on ne trouvait pas l'utilisation sur les parois, allaient garnir des rideaux de velours, soit dans le palais même, soit dans les appartements des chefs de service. Non plus au château de Compiègne, mais au château de Fontainebleau, qui fut aménagé par des procédés tout aussi barbares, le surintendant des résidences impériales, pour employer une désignation qui ne désigne personne, put distraire, comme chutes de rebut et sans penser à mal, d'admirables bandes coupées à même la bordure *aux Enfants* du *Triomphe des Dieux*, peint par Noël Coypel. Il les offrit, sous la forme de devants de cheminée, à sa femme. Au reste, le meilleur témoignage que nous puissions présenter du mal fait aux tapisseries de Compiègne ou de Fontainebleau, c'est la reproduction d'une paroi, telle qu'elle fut combinée lors des remaniements de 1863 : une *Muse*, planant jadis sur les eaux d'un étang au milieu d'un paysage, est rognée sur ses quatre côtés et de plus éventrée, pour laisser béante une ouverture de porte qu'elle encadre. Elle s'accole à l'entre-fenêtre des *Éléments*, *le Feu*, qui, manquant de hauteur, a dû subir le rajoutage d'une bande coupée dans le paysage de la *Muse*. Cet absurde arrangement, qu'on pourrait taxer d'enfantin s'il était inoffensif, s'entoure d'une enfilade de bordures enlevées à la belle suite d'*Esther*, l'œuvre maîtresse de Jean-François de Troy.

Et, sur dix pièces que compte la tenture des *Muses*, l'une des plus harmonieuses qu'ait peintes Le Brun, six figurent au château de Compiègne en cet état de mutilation. Si quelques-unes sont réparables, certaines autres semblent irrévocablement perdues, car on n'en connaît pas, dit-on, de répétitions pouvant servir de modèles pour la réfection des parties tronquées.

Une autre suite, à laquelle son séjour forcé dans les palais impériaux fit courir les plus sérieux dangers, c'est l'incomparable suite d'*Esther* que je citais tout à l'heure. Sans parler de ses bordures qui sont hachées, on peut, comme exemple des fâcheux traitements auxquels on l'a soumise, montrer l'un des sujets qui la composent, le *Repas d'Esther et d'Assuérus*, si stupidement fragmenté, qu'après la réunion des morceaux rattachés en couture, il se trouva manquer encore une bande entière. C'est toute une partie du sujet qu'il faudra refaire à neuf, si l'on veut que la pièce recouvre son intégrité. Par bonheur, la suite d'*Esther*, peinte par de Troy de 1737 à 1742, jouit, pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle, d'une telle faveur qu'elle fut répétée quatorze fois ; on la tissait encore en 1793. Dix de ses répétitions, à sept sujets chacune, ont disparu ; mais il en reste quatre autres ; elle ne sera donc pas, comme celle des *Muses*, décomplétée.

Ce qui peut, dans une certaine mesure, excuser les agissements des architectes impériaux, c'est qu'à la création du second Empire, les collections du Mobilier furent rattachées à la Liste civile, et de ce fait résulta la fiction qu'elles appartenaient à l'empereur, comme autrefois elles appartenaient au roi. La logique permettait donc d'en user, d'en abuser même pour les besoins de leur possesseur intérimaire, mais légal. D'après ce principe, l'empereur eut le droit d'attribuer à la cathédrale de Viviers trois pièces sur huit de la tenture du *Nouveau Testament ;* l'impératrice, lors de la liquidation de la Liste civile, put revendiquer sept tapisseries du *Don Quichotte*, à fond jaune, qui décoraient sa villa de Biarritz et qui lui furent abandonnées moyennant l'indemnité dérisoire de cent francs chacune ; elles se vendraient aujourd'hui cent mille francs pièce.

Ainsi, le Mobilier impérial ou royal fut le fonds ouvert sans réserve à la fantaisie généreuse des souverains, au zèle inconsidéré des architectes, et fort justement put être repris pour le compte de la France ce mot d'un savant étranger : « L'histoire de la collection de tapisseries au XIXe siècle n'est que le compte rendu de sa destruction continue. »

Longtemps la troisième République ne parut pas comprendre que, pour elle, le changement de principe ne justifiait plus d'une jouissance complète et sans contrôle des richesses du Mobilier. Ce fut seulement en ces tout

derniers temps que se manifesta le retour au sentiment exact de la propriété nationale, et c'est au directeur de cette *Revue* que revient l'honneur d'avoir provoqué la première mesure conservatrice. Alors qu'il était directeur des Bâtiments civils et des Palais nationaux, M. Jules Comte institua une commission chargée de dresser un catalogue raisonné des tapisseries du Garde-Meuble et d'en proposer la répartition entre les musées et les palais nationaux. Le but était de reconnaître l'état dans lequel se trouvaient les derniers vestiges de l'ancienne Collection royale et d'essayer de soustraire, par des attributions fixes et définitives, les plus belles pièces aux services de fatigue, au système des prêts abusifs. Toutefois cette tâche initiale nécessitait de longues et patientes recherches. M. Jules Guiffrey, qui consentit à s'en charger, employa de longs jours à s'en acquitter. Mandataire de la commission, il suivit, partout où le temps les avait dispersées, la trace des pièces appartenant à la collection du Mobilier national ; il ne les catalogua qu'après les avoir vues et vérifiées ; ainsi put-il constater, pour le plus grand nombre d'entre elles, leur ruine prochaine qu'il dénonça dans sa préface. La cause, qu'il plaidait avec des arguments d'une irréfutable précision, devait intéresser le successeur de M. Jules Comte, M. Henry Roujon, qui sut obtenir des Chambres, sur l'exercice de 1901, un crédit de 50.000 francs pour commencer l'œuvre de restauration. Les tapisseries du Mobilier, reléguées en leur usure dans les dépôts ou morcelées sur les murs des palais, allaient être sauvées.

Mais à qui confier le soin de les réparer ? La proposition, soumise à la Chambre des députés, fut l'occasion d'un assez vif débat. Les ennemis de l'État-producteur réclamaient la concession du travail à l'industrie privée. Que valait donc cette industrie ? De création récente, pour ainsi dire improvisée, offrait-elle déjà les garanties de pratiques éprouvées et de sévères traditions. N'était-ce pas d'ailleurs une opinion couramment acceptée qu'un rentraiteur du commerce est obligé de se réserver, pour l'indemnité de ses frais et pour ses bénéfices, soixante à soixante-quinze pour cent du coût de la réparation ; si bien que, pouvant consacrer tout au plus vingt-cinq à trente pour cent au salaire des ouvrières, il doit exiger d'elles, pour ne pas charger jusqu'à l'absurde ses factures, un travail rapide, souvent superficiel et de plus d'apparence que de fond. Ces ouvrières savent recoudre les relais, repiquer les points d'usure de la trame, rentraire même, c'est-

à-dire reconstituer, sans apparence de raccord, les parties manquantes du tissu, chaîne et trame ; mais ce qu'elles possèdent moins, c'est un œil artistique qui leur permette de retrouver le dessin, de choisir les tons, de conduire leurs aiguillées de laines selon le caractère du style et le mode des hachures. Livrées à leur propre direction, elles commettent les plus grossières bévues, comme de rattacher la queue d'un cheval au milieu du dos ; il leur faut donc un guide très expérimenté, qui soit, dans toute l'étendue du terme, un vrai tapissier d'art, c'est-à-dire un praticien ayant pendant de longues années formé son expérience en exécutant sur le métier les compositions décoratives les plus difficiles et les plus variées. Or ces maîtres tapissiers, qui seuls fournissent de bons chefs de rentraiture, sont rares, coûteux, et bien peu d'ateliers privés peuvent s'assurer leur concours. De là toutes les malfaçons qui, loin de rendre à la tapisserie sa valeur, la compromettent sans retour.

Tant qu'une tapisserie, fatiguée par le temps, reste au mur couverte de crasses anciennes, les usures n'apparaissent pas sous la couche de teinte sale qui les dissimule ; mais lorsque, descendue, puis passée dans le bain d'eau courante, elle a rendu toutes ses crasses, alors se distinguent nettement les manques. La chaîne, qui se tendait autrefois de laine ou de lin presque blanc, comme elle se tend aujourd'hui de coton de même nuance, s'accuse en clair après le lavage, par plaques quand la trame est mangée sur une large surface, par points seulement quand la trame est simplement éraillée sur les rugosités du grippage ; mais ces points blancs, souvent répandus par milliers, picotent si bien les teintes sombres du dessin, qu'ils en altèrent l'unité et qu'ils nécessitent une reprise par milliers de repiqûres, opération longue entre toutes et dont le commerce de rentraiture s'épargne fréquemment les frais considérables, en faisant, sans grande dépense de temps et d'argent, le repiquage à l'aquarelle.

Une autre difficulté, devant laquelle s'arrête le rentraiteur que le gain préoccupe, a trait à la réfection des parties claires d'un ciel, d'une nappe d'eau, d'un fond de paysage. On sait qu'à l'inverse du restaurateur de tableaux, qui doit peindre sa retouche d'un ton inférieur à la nuance ancienne avec laquelle il faut se mettre d'accord, le restaurateur d'ouvrages textiles doit soutenir davantage le ton ; car, tandis que la peinture fonce, la tapisserie s'éclaircit. Et c'est pour le rentraiteur un délicat problème à

résoudre que de juger assez exactement du degré de renforcement nécessaire pour ne pas produire une tache sombre dans l'état présent de la



Cliché J. Leroy fils, éd.-phot., Paris.

FRAGMENT DU « REPAS D'ESTHER ET D'ASSUÉRUS ».
Après rapprochement par couture des morceaux,
il s'est trouvé manquer encore la bande laissée en blanc sur la gravure.

réparation, et cependant ne pas risquer de provoquer la formation d'une tache trop décolorée quand, avec le temps, les laines ou les soies de sa

retouche auront passé. Il faut, en quelque sorte, une intuition d'harmonie, souvent trahie par les chances d'altérations qui déçoivent les meilleurs calculs. Pour s'épargner ces incertitudes et ces mécomptes, la plupart des réparateurs bouchent les trous d'un ciel en le faisant traverser d'un arbre, en y ramenant des feuillages, ceux d'un étang en y simulant un jeu de terrain, en y faisant remonter des herbes. Si de hasard le truc des herbes, du feuillage ou de l'arbre n'est pas réalisable, ils recourent à l'aquarelle, mais le plus souvent ils chargent de motifs parasites une composition qui s'en alourdit et dont ils modifient l'effet décoratif.

Ainsi, et sans faire entrer en ligne de compte l'emploi de qualités souvent très médiocres pour les matières premières, on peut dire que la réparation pratiquée par l'industrie privée prête à de fâcheuses surprises. Lorsque les Anglais décidèrent la restauration des dix tapisseries de la suite des *Indes*, que le grand-maître Ramon Perellos avait commandées en France pour en orner la grande salle du Conseil à Malte, ils s'adressèrent d'abord à je ne sais quel praticien italien. En place, les tapisseries ne présentaient pas une apparence de ruine trop avancée ; mais, à l'examen, après dépose, on s'aperçut que toutes les parties tissées de soies claires tombaient en poussière. De plus, ainsi qu'à l'habitude, les bruns et les dérivés des bruns étaient consumés. Une refaçon très importante s'imposait ; toutefois la tenture de Malte offrait cet intérêt qu'elle représentait le seul exemplaire complet de la première suite des *Indes* peinte par Desportes, de 1695 à 1708. Entre des mains inexpertes, elle risquait d'être irrémédiablement gâchée. Or, au premier essai de réfection, l'une des autruches placées en avant du *Combat d'animaux* réapparut avec un cou qu'on eût juré de caoutchouc. Le reste de la réparation étant à l'unisson, les Anglais durent envoyer leur tenture en France, aux Gobelins dont elle était issue et qui, depuis plusieurs années, travaillent à la restaurer.

Tous ces faits, mis en lumière lors du débat à la Chambre des députés, décidèrent en faveur de la rentraiture officielle contre l'industrie privée. La suprême chance de salut d'une collection d'art, dont l'excellente administration du Garde-Meuble conserve avec une sorte de piété vigilante les précieux restes, ne pouvait se trouver compromise dans les hasards des artifices du commerce ; seul l'État, que ne grèvent pas les frais généraux et que ne trouble guère le souci des bénéfices, pouvait être assez

libre et désintéressé pour employer au bien unique, au seul profit de la collection, les cinquante mille francs annuels. Ce fut donc aux Gobelins qu'incomba la mission de sauver les tapisseries qu'ils avaient d'ailleurs, et dans les temps anciens, pour la plupart tissées. Sous l'active impulsion de l'Administrateur, heureux de pouvoir travailler personnellement à la réalisation d'un vœu qui fut celui de toute sa vie, de vastes ateliers de réparation s'ouvrirent aux Gobelins. Dès le début, des pièces qui tournaient à la loque, comme le *Zéphir conduisant les sœurs de Psyché*, d'inestimables chefs-d'œuvre comme le *Moïse* et la *Jephté* de Simon Vouet, qui semblaient intacts à la surface et qui n'exigèrent pas moins une reprise en sous-œuvre de dix-huit cents journées d'ouvrières ; des spécimens de toute rareté comme la *Minerve* et la *Vesta* des *Mois arabesques*, d'autres non moins précieux, étaient remis en état de résistance pour plusieurs centaines d'années. En même temps, le gaspillage des plus belles tentures dans les festivals et les cérémonies publiques était arrêté ; puis on s'efforçait de conjurer les désastreuses conséquences du « carnage » accompli dans les châteaux de Pau, de Compiègne et de Fontainebleau. De Compiègne notamment fut ramenée, pour être aussitôt réparée, une des suites d'*Esther*, qui figurait en une salle d'honneur à l'exposition du Grand Palais et participait à la faveur singulière dont le public honora cette exposition.

Sans doute resteront à fixer et formuler bien des mesures de protection et d'utilisation décorative, auxquelles la préoccupation du mal à conjurer n'a pas encore permis de consacrer assez de réflexion ; mais leur étude exigerait de longs développements et sortirait des limites de cet article. On peut cependant et dès à présent affirmer qu'après deux siècles destructeurs, les destinées du Mobilier national en sont arrivées aux temps réparateurs. Pour peu que les crédits soient maintenus par les Chambres, pour peu que les hommes de cœur et de raison, unis d'efforts pour assurer le meilleur emploi de ces crédits, demeurent à leur poste de combat, dans quelques années l'œuvre de salut sera si bien en voie d'achèvement, que la troisième République pourra léguer à l'avenir le trésor restauré d'une collection qu'elle aura reçue du passé plus que délabrée, saccagée.

FERNAND CALMETTES





BIBLIOGRAPHIE

Le Grande Encyclopédie. Tome XXXI et dernier. — Paris, Société d'édition de la *Grande Encyclopédie*, 1902, in-4°.

Lorsqu'on annonça, il y a quelques années, qu'une société de savants et de gens de lettres se proposait de refaire, à la fin du XIXe siècle, l'œuvre de Diderot et de d'Alembert, l'entreprise fut tenue pour téméraire. Elle était en tout cas singulièrement difficile. Le domaine des sciences, de nos jours, s'est singulièrement agrandi; leurs applications se sont tellement multipliées qu'aucun esprit ne saurait aujourd'hui se flatter d'embrasser toute l'étendue de nos connaissances.

La *Grande Encyclopédie* a été au-devant de l'objection, avec l'organisation d'un comité de douze directeurs, la plupart membres de l'Institut, qui se sont portés forts, chacun dans sa sphère, de l'exactitude et de l'ordonnancement de toutes les matières, et autour desquels plus de cinq cents savants, professeurs et publicistes renommés, se sont groupés pour apporter à l'édifice commun leur part de labeur, d'érudition et d'originalité.

Aussi, dans ses 31 volumes, dont le dernier vient de paraître, la *Grande Encyclopédie* synthétise-t-elle l'énorme effort de production du XIXe siècle : pour quiconque lit ou travaille, pour l'homme du monde aussi bien que pour l'érudit et le chercheur, elle est le complément indispensable de toute bibliothèque sérieuse. Au besoin même, elle y supplée.

Œuvre de référence sûre, de critique impartiale et de haute vulgarisation, elle offre sur chaque sujet un article documenté, rédigé et signé par un spécialiste, avec une bibliographie consciencieuse permettant aux savants comme aux simples curieux d'étudier à fond les questions qui les intéressent. Des dessins, des plans, des cartes en couleurs, viennent prêter leur appui au texte, et pour ce qui est de l'exécution matérielle, format, papier, caractères, etc., on peut dire qu'elle a été tout particulièrement soignée.

C'est à toutes ces qualités et à une telle organisation que cette œuvre, vraiment remarquable, doit son succès. Complètement achevée aujourd'hui, elle restera comme un monument admirable, qui fait le plus grand honneur à ceux qui l'ont mené à bien.

R. G.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

LE RACINE

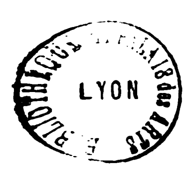
DE J.-B. SANTERRE ET D'ACHILLE JACQUET

Au mois d'avril 1899, un groupe de lettrés célébrait le second centenaire de Racine par une double cérémonie, à Saint-Étienne-du-Mont, où reposent ses restes, et à Port-Royal-des-Champs, où il avait d'abord reçu la sépulture, tandis que la Comédie-Française allait honorer le berceau du poète à la Ferté-Milon, sa ville natale.

De cette commémoration, il reste une page admirable, la plus belle peut-être que Racine ait inspirée, et certainement la plus racinienne, c'est-à-dire offrant ce mélange de vigueur et de délicatesse qui est la marque du poète lui-même. Je veux dire le discours prononcé à Port-Royal par M. Jules Lemaître.

Tandis que la littérature célébrait ainsi Racine, l'art lui rendait un hommage de même valeur.

Il existe un très beau portrait de Racine, peint d'après nature par Jean-Baptiste Santerre et pieusement conservé dans la famille du poète. Ce portrait, qui appartient à M. le comte de Naurois, a été reproduit ou imité bien souvent. Il est même le prototype des images diverses qui représentent les traits de Racine, depuis la gravure d'Edelinck, datée de 1699, jusqu'à la statue de Boizot, exécutée en 1787 « pour le Roi », et à celle de David d'Angers, érigée en 1827 à La Ferté-Milon.



Un maître de la gravure française, M. Achille Jacquet, se proposait de célébrer à sa façon le centenaire du poète, en appliquant tout son talent à la reproduction du portrait de Santerre. Cependant, il poursuivait alors une très longue et très laborieuse entreprise, cette gravure du fameux triptyque de Mantegna, qui a excité depuis une si vive admiration. Il n'hésitait pas à l'interrompre en l'honneur de Racine, et il exécutait d'enthousiasme, mais avec la sévère application de son art, l'image souple et serrée du poète. La *Revue* l'offre à ses lecteurs dès que les travaux du maître-graveur lui ont permis d'y mettre la dernière main.





Santerre n'était pas un portraitiste ordinaire. Il voulait que chacune de ses toiles fût l'expression complète et parfaite d'un caractère et d'une existence. De bonne heure en grande vogue, il choisissait ses modèles et ne consentait à peindre que ceux qui lui semblaient dignes de passer à la postérité. Il les représentait avec un scrupule infini.

[illegible] M. Achille Jacquet, se proposa [illegible] en expliquant tout son [illegible] la reproduction en peinture [illegible] Cependant, il poursuivait [illegible] [illegible] longue et [illegible] cette gravure du [illegible] de [illegible], qui [illegible] depuis [illegible] si vive admiration. Il [illegible] pas à l'interprète [illegible] de Racine. [illegible] avec la sévère application de son art. [illegible]

[illegible]


1639
1699
JEAN RACINE
Santerre pinx. Achille Jacquet sc. 1899

Avec cela, très soucieux d'assurer la durée de ses toiles, il s'était livré à de minutieuses recherches sur la solidité des couleurs. Le portrait de Racine est donc dans un parfait état de conservation.

Entre les modèles de Santerre, l'auteur de *Phèdre* et d'*Athalie* fut certainement un de ceux qu'il peignit avec le plus de plaisir et de soin. Outre l'illustration, il fallait au peintre la beauté. A quoi bon, déclarait-il, perpétuer la laideur, même relevée par le rang ou le talent? Racine, lui, n'était pas seulement illustre, c'était un des hommes les plus beaux de son temps. Il avait les traits grands et délicats, l'œil humide des voluptueux, le nez aigu des railleurs, une bouche dont le sourire devait être charmant, une expression de vivacité et de réserve. Surmontée de la grande perruque du siècle, cette tête répondait pleinement à l'idée que l'on se faisait alors de la majesté gracieuse. Louis XIV citait un jour la physionomie de Racine comme une des plus heureuses de sa cour.

Un curieux document nous permet de contrôler la peinture de Santerre. Le fils aîné de Racine, Jean-Baptiste, a dessiné la figure de son père en double exemplaire, avec quelque talent et une fidélité évidente, sur la couverture d'un exemplaire d'Horace que possède la Bibliothèque Nationale. Au moment où Jean-Baptiste représentait ainsi son père, le modèle devait toucher à la cinquantaine. Les traits sont légèrement empâtés, mais leur beauté reste intacte. L'œil surtout est admirable de calme et de profondeur. Racine a dû poser devant Santerre quelque sept ou huit ans avant le croquis de son fils, dans la force de l'âge, au moment le plus favorable pour un portrait. Mais, entre la toile de maître et l'essai filial, la ressemblance est frappante. Il y a là pour la première un précieux terme de comparaison, et c'est à ce titre que le second figure ici.

A noter, pour la minutieuse exactitude du détail, la cicatrice que l'on voit au sourcil gauche sur la gravure d'Achille Jacquet et le fac-similé de Jean-Baptiste Racine. C'est la trace d'un coup de pierre, que Racine, enfant, avait reçu, au collège de Beauvais, dans un combat où ses camarades et lui s'amusaient à reproduire les bagarres de la Fronde.

Quant à l'arrangement du portrait, à la fine dentelle du jabot et au riche brocart du vêtement, n'y voyons pas un caprice somptueux du peintre. Riche, Racine avait le goût de l'élégance et du luxe. Nous pouvons en juger par l'inventaire après décès, découvert par M. le vicomte de Grouchy,

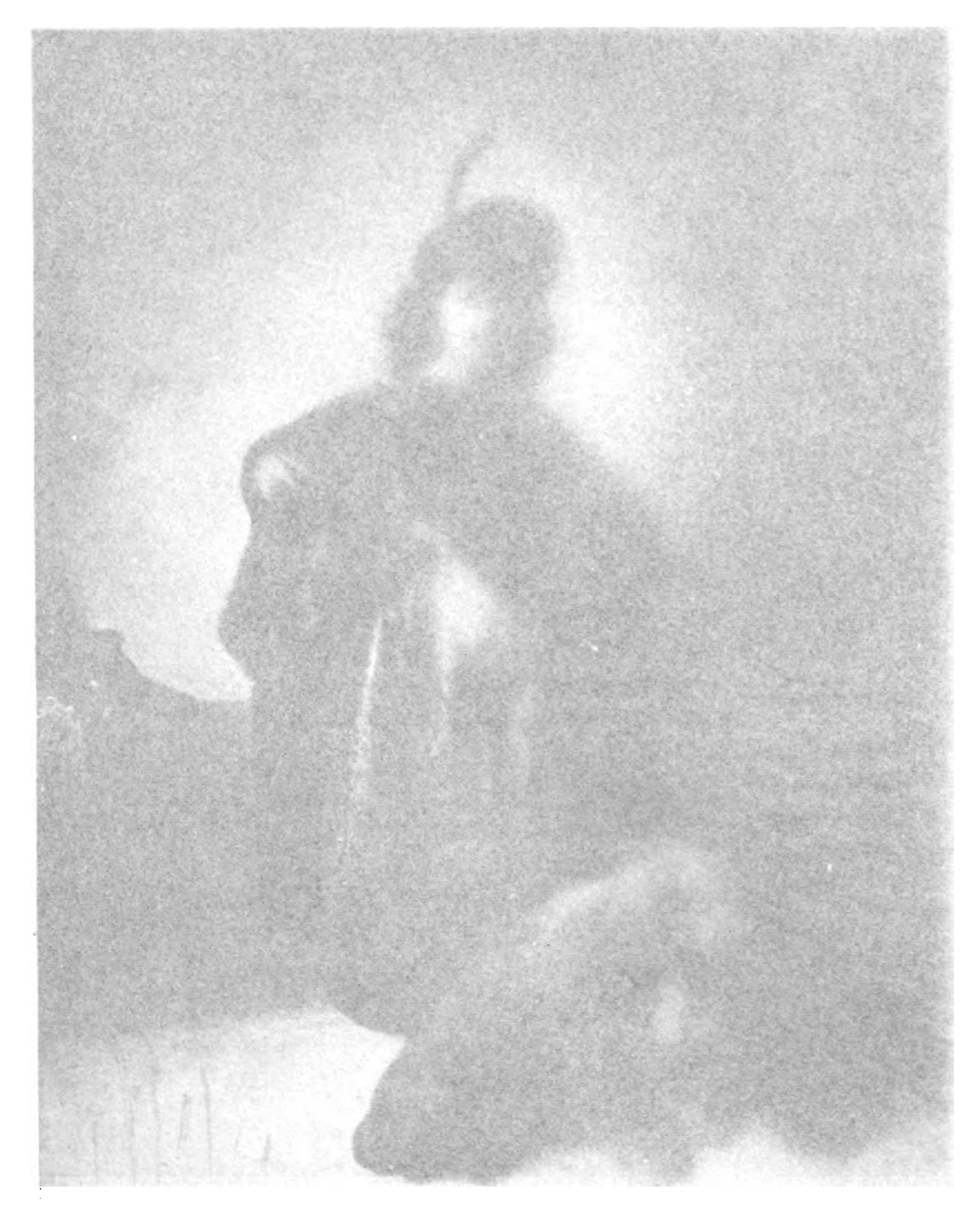


qui nous fait pénétrer dans sa vie intime, à l'intérieur du vaste et bel hôtel qu'il habitait, rue des Marais-Saint-Germain, aujourd'hui rue Visconti. Sa garde-robe était des mieux garnies, et l'on y trouve, avec les costumes de ville « en gros de Tours à fleurs d'or », la « robe de chambre de satin violet, avec un bonnet de velours rouge et étoffe d'or au-dessus ». Santerre n'a eu qu'à choisir dans tout cela pour costumer son modèle.

Comme dernier renseignement complémentaire, la *Revue* reproduit les armoiries de Racine : « d'azur, au cygne d'argent, becqué et membré de sable ». Elles étaient dans sa famille depuis déjà deux générations, mais elles n'offraient pas à l'origine cette simplicité et cette pureté qui conviennent si bien à l'harmonieux poète. On y voyait aussi un rat et les deux animaux formaient un rébus : *rat-cygne* ou *cyne*. Racine avait profité de l'enregistrement de ces armoiries, en 1697, pour faire supprimer « ce vilain rat », comme il disait. En art, il choisit et épure ; il écarte ce qui est vulgaire et bas. Il faisait de même pour tout ce qui le touchait.

GUSTAVE LARROUMET





Portrait

… à l'intérieur du vaste et bel hôt… … aujourd'hui rue Visc… … trouve, avec les costumes de … robe de chambre de satin violet … or au-dessus … Saint … son modèle.

… la *Revue* reproduit les … d'argent, becqué et membré de … depuis déjà deux générations, mais … cette parenté qui con… … voyant aussi un rat … les deux … Racine avait profité … 1697, pour faire supprimer ce vilain … il écarte ce qui est … tout ce qui le touchait.

… GUSTAVE LARROUMET





PORTRAIT DE REMBRANDT PAR LUI-MÊME.



LA COLLECTION DUTUIT[1]

Crosse en ivoire (XIVe siècle).

Mon cher Directeur,

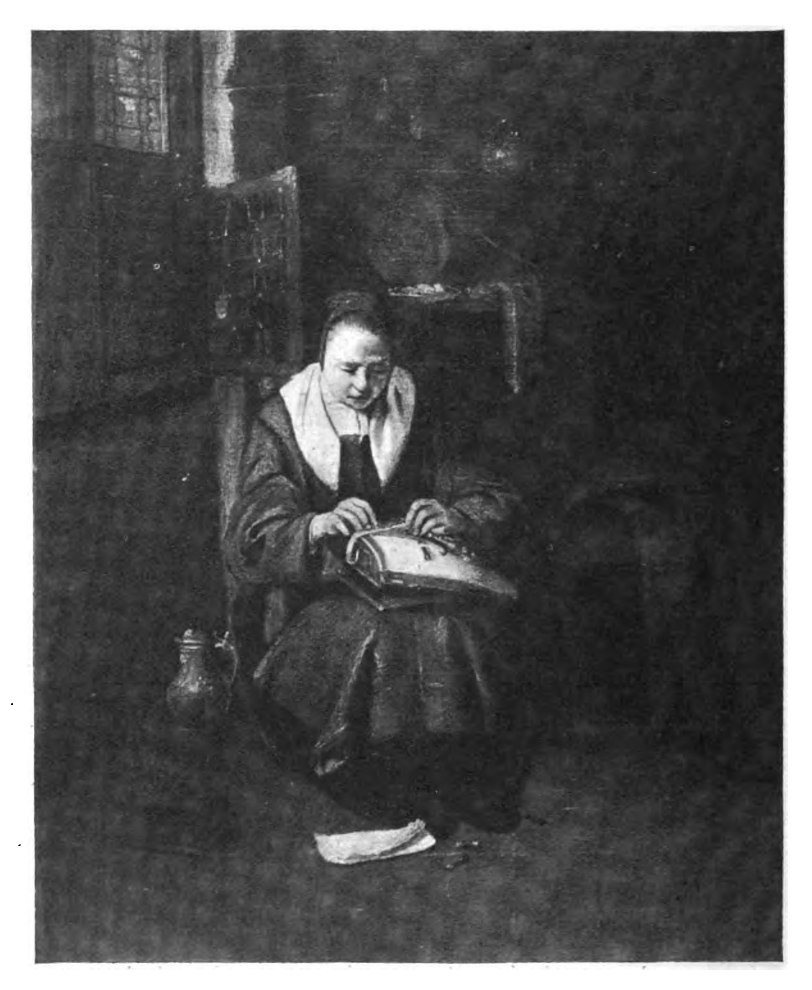
Vous me faites l'honneur de me demander quelques lignes sur l'histoire de la collection Dutuit : me voilà un peu gêné, car la meilleure étude qu'il conviendrait de faire sur une réunion d'objets d'aussi haute valeur serait, je crois, de raconter ce que furent ces frères Dutuit, qui ont su, à force de travail, de ténacité, de sacrifices d'argent et de recherches incessantes, former une telle collection. C'est, j'imagine, la plus sûre façon d'expliquer l'éclectisme qui y règne, les beautés qui s'y trouvent, comme aussi les inégalités qui s'y rencontrent.

Eugène et Auguste Dutuit étaient nés dans les premières années du siècle dernier, — Eugène en 1807, Auguste en 1810, — et dès leur jeunesse ils purent apprécier et admirer l'œuvre de ces esprits généreux, véritables

1. La collection Dutuit, installée au Petit Palais des Champs-Élysées, sera inaugurée le lendemain du jour où paraîtra cet article. Nous comptons bien y revenir à loisir et l'étudier dans ses différentes parties. Les lecteurs de la *Revue* auront eu, du moins, à la veille de l'inauguration, un premier aperçu des trésors qu'elle contient.

Nous ne pouvions mieux faire, à cet égard, que de nous adresser au savant Conservateur qui, après avoir recueilli toutes ces merveilles léguées à la ville de Paris, n'a épargné ni son temps ni sa peine pour les présenter au public dans des conditions de goût et d'arrangement qui ont fait l'admiration des premiers visiteurs. — *N. D. L. R.*

bienfaiteurs de l'humanité, qui, au commencement du XIXe siècle, se sont efforcés de continuer la tâche admirable d'Alex. Lenoir, le créateur, en pleine période terroriste, du musée des Monuments français, et de réunir



NICOLAS MAËS. — LA VIEILLE DENTELLIÈRE.

les restes des trésors d'art mutilés, dispersés ou vendus par le vandalisme révolutionnaire.

Le point de départ de leur collection fut — le croirait-on ? — l'achat fait, vers 1829, dans la rue du Vieux-Palais, à Rouen, d'une gravure bien modeste : *le Reniement de saint Pierre*. Ce début rappelle celui du musée

Condé : un médiocre tableau de bataille, que le duc d'Aumale acheta à vingt-deux ans et qu'il aimait à montrer plus tard avec quelque ironie.

Sans comparer la collection Dutuit à celle de Chantilly, je la crois du moins une des plus remarquables parmi celles que formèrent, au XIX[e] siècle,



Triptyque byzantin orné de pierres précieuses.

de simples particuliers. Les préférences d'Eugène Dutuit le portaient vers les maîtres hollandais, de qui le dessin précis, sincère, l'imagination simple, répondaient à son caractère de bourgeois normand, méticuleux, exact, modeste, et sans l'ombre d'apparat. C'est ainsi qu'il rassembla ces œuvres de premier choix, dont la réunion offre un résumé brillant, presque complet, du « siècle d'or » aux Pays-Bas. Seuls du groupe, Franz Hals et Gérard Dow ne sont pas représentés. C'est d'abord *les Moulins* d'Hobbema,

œuvre puissante, étonnamment conservée. Une maison au toit rouge, entourée de prairies claires, se profile dans un ruisseau, en pleine lumière. Le ciel, très bleu, jette sur l'ensemble sa note éclatante. Au premier plan, un épais rideau de chênes, courbés sous le vent, agite ses sombres verdures; ils sont si touffus, que c'est à peine si l'on distingue, au second plan, au travers des lourdes frondaisons, les troncs élancés qui peuplent les sous-bois; au-delà, ce sont des plaines fuyantes, de calmes lointains. Ce tableau n'est que contrastes, et pourtant quelle harmonie s'en dégage, comme l'air circule parmi les branchages, le long des chemins! Il faut aller à la National Gallery pour trouver un Hobbema de cette qualité. Dutuit le paya 81.000 francs à la vente du duc de Morny.

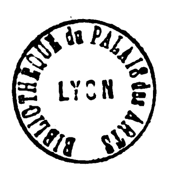


INCONNU. — FEMME A SON CHEVALET.

Quelques autres paysages soutiennent sans faiblir son voisinage écrasant. C'est *l'Horizon* et *la Cascade*, de Ruysdaël; ce sont deux Van Goyen; c'est *la Tempête*, si réaliste, d'Everdingen, une toile fougueuse où, sous les sifflements du vent, la mer du Nord roule ses paquets livides. C'est surtout le *Soleil couchant*, de Van der Neer, un embrasement de toute la nature, ciel, prés, rivière, la dernière flambée de rayons que projette l'astre à son déclin;



Clodion. — La Grappe.



au premier plan, deux vaches, insoucieuses de cette splendeur, ruminent paisiblement.

Les scènes d'intérieur nous amènent au cœur de cette Hollande familiale, sans malice, de gaîté un peu grosse. La *Femme au miroir*, de Metsu, n'évoque évidemment pas la fine silhouette d'une Parisienne devant sa psyché ; ce n'est qu'une brave ménagère qui se coiffe sans grâce, avec de

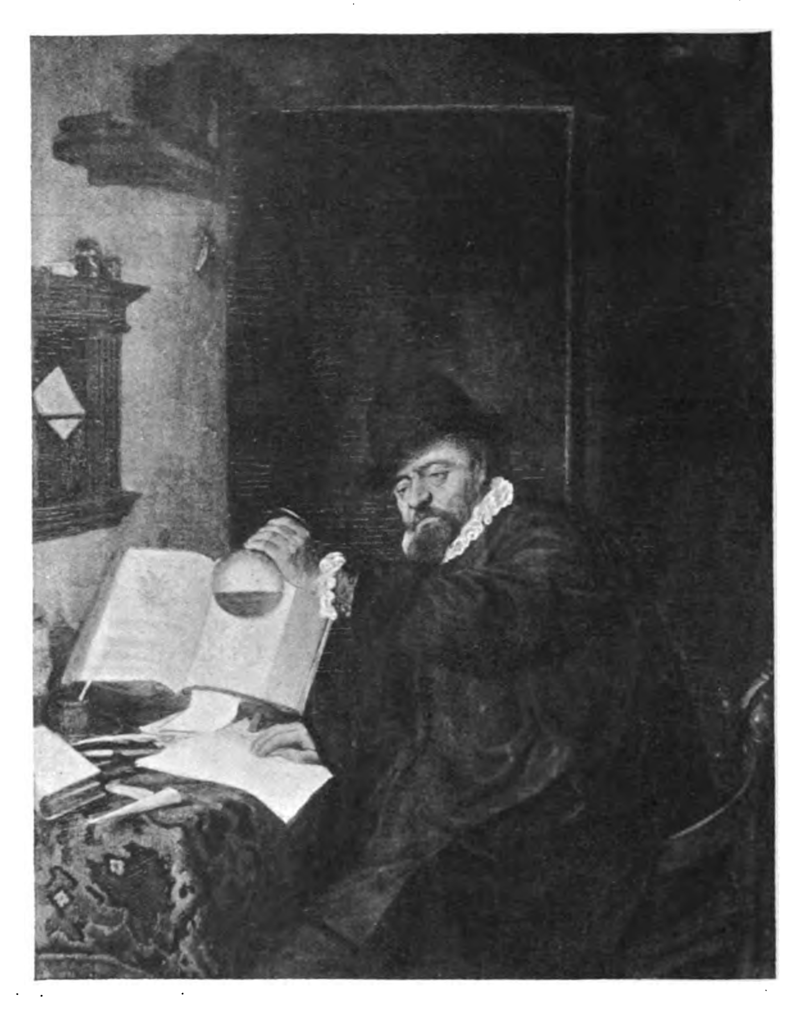


BIBERONS EN FAÏENCE D'OIRON
(XVIe siècle).

beaux gros doigts dépourvus d'élégance. La *Scène familière*, de Terburg, nous révèle également les âmes sans artifice de cette jeune fille à la taille injurieuse, habillée de satin blanc, et de ce brave officier qui lui offre un verre de vin. Mais l'artiste, malgré cette pauvreté du sujet, malgré la vulgarité de ses modèles, sut se montrer génial : les étoffes chatoient, les têtes parlent, les fonds reposent l'œil, et la lumière, — cette distribution de lumière que l'on nomme le clair-obscur, — enveloppe délicieusement les visages et les choses. Ce tableau est un chef-d'œuvre.

Toutes ces qualités se retrouvent, diverses et savoureuses, dans la

Dentellière de Nicolas Maes, dans le *Liseur de gazette* de Téniers, dans *la Quête* de Steen, dans le *Banquet d'artistes* de Gonzalès Coques, dans



ADRIEN VAN OSTADE. — L'ANALYSE.

l'Analyse d'Adrien Van Ostade, et dans la *Cour de ferme* d'Isaac Van Ostade, dans bien d'autres encore.

Plus tard, et bien qu'il ne fût pas un fervent du XVIIIe siècle, M. Dutuit sut faire quelques précieuses acquisitions, comme la *Réunion champêtre* de Pater; comme deux ravissants groupes en terre cuite de Clodion, *la Grappe* et *Bacchante*, comme cette feuille de croquis aux deux crayons

de Watteau : quelques traits, quelques rehauts de sanguine et de blanc, et c'est une merveille !

Mais M. Dutuit fut surtout tenté par l'antiquité et le moyen âge : il



METSU. — LA FEMME AU MIROIR.

dépensait royalement, ne reculant devant aucun sacrifice, et c'est ainsi que chaque année les trésors s'accumulaient dans l'hôtel du quai du Havre : céramiques, ivoires, émaux précieux, livres, estampes, parmi lesquelles

410 eaux-fortes originales de Rembrandt (dont il possédait également le portrait daté de 1631).

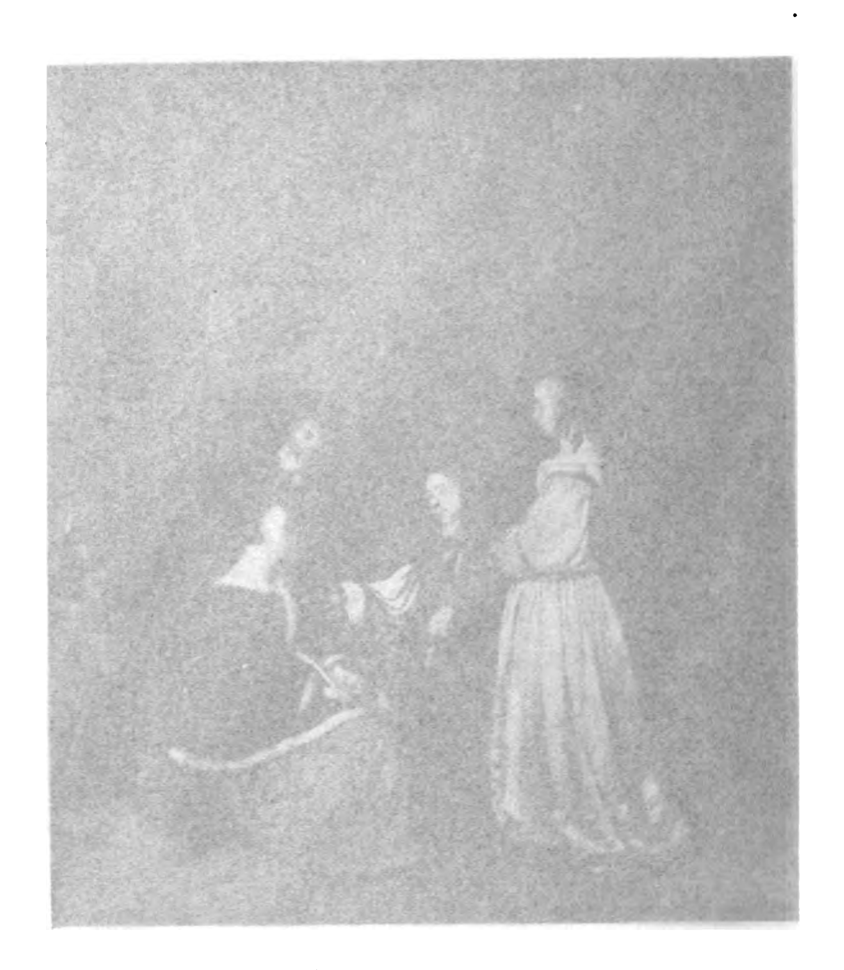
Toutefois, quelles que fussent ses préférences personnelles, M. Dutuit



TERBURG. — SCÈNE FAMILIÈRE.

montra dans ses achats le plus intelligent éclectisme, ainsi qu'il est facile de le constater par ces quelques exemples : en 1843, il achète un livre des plus rares, le *Racine*, avec les illustrations originales de Gravelot ; en 1844, le *Daphnis et Chloé* du duc d'Orléans ; en 1847, l'*Histoire du grand roi Alexandre,* incomparable manuscrit du xve siècle, provenant de la bibliothèque même des ducs de Bourgogne, et qui contient 218 minia-






Digitized by Google



Hobbema. — Les Moulins.


BIBLIOTHÈQUE du PALAIS des ARTS
LYON

tures, 218 chefs-d'œuvre : ce livre, dont Gratet-Duplessis disait : « C'est le plus beau livre connu », et dont le baron James de Rothschild offrait 150.000 francs à M. Dutuit pour en avoir la jouissance sa vie durant.

En 1868, la vente Palmer lui permettait d'acquérir le plus bel état d'une des plus belles pièces de Rembrandt, *Jésus guérissant les malades*, dite « la pièce aux cent florins », et les acquisitions continuaient toujours, jusqu'en 1899, où, à la vente Hoffmann, M. Dutuit achetait une admirable statue antique, le *Bacchus adolescent*.

Et ce n'était pas pour eux-mêmes qu'Eugène et Auguste Dutuit travaillaient ainsi, recherchant avec passion toutes les pièces vraiment exceptionnelles que les hasards des ventes mettaient sur les marchés de l'Europe ; la plupart du temps, ces hommes désintéressés n'en prenaient même pas livraison ! Chez Chenue, le maître emballeur, nous trouvions des caisses pleines de merveilles, abandonnées là depuis plus de vingt-cinq ans. Et dans leur hôtel du Havre ou leurs châteaux des Moulineaux et d'Espréménil, les colis gisaient dans les caves, dans les écuries, dans les salons, sans jamais avoir été ouverts !

Bizarrerie, semblerait-il, stupéfiante originalité ? Non pas ! Ces hommes de bien obéissaient à un sentiment d'un ordre plus élevé. Ils travaillaient ainsi, sacrifiant sans compter leurs soins, leur temps, leur argent, non pas pour eux, mais pour l'avenir.

Mais qu'il était extraordinaire, l'intérieur de l'hôtel Dutuit, 21, quai du Havre, où, pendant six semaines, nous avons dû travailler, MM. Jean Robiquet, Hénard, Escolier et moi !

Depuis la mort d'Eugène Dutuit, en 1880, Auguste avait fermé jalousement sa porte à tous les visiteurs. Il habitait d'ailleurs rarement Rouen ; il vivait à Rome, dans un petit hôtel très retiré de la via del Babuino. Rouen ne lui avait apporté que des mécomptes : amateur passionné d'archéologie, il avait vu disparaître sans pitié beaucoup des plus nobles vestiges du passé. Il avait voulu acquérir l'hôtel Bourgtheroulde pour y loger ses trésors : ses négociations avaient échoué. Il avait voulu remplacer les portes de Saint-Maclou, œuvres d'art merveilleuses, exposées aux injures du temps et au vandalisme des ignorants : il n'avait pas été écouté. Bien d'autres choses encore avaient exaspéré sa misanthropie ; il s'était en quelque sorte retiré du monde.

Et cette retraite ne lui avait pas été d'un lourd sacrifice, car il s'était fait, dès l'enfance, une réputation très méritée de bizarrerie ; méprisant l'inutile, il vivait de rien, par hygiène autant que par principe ; il s'habillait plus que simplement, voyageait en troisième classe et sa seule distraction était de faire de la peinture, d'ailleurs déplorable. Il en convenait lui-même et affirmait que l'ambition de sa vie eût été de gagner dix francs par jour avec son pinceau. Pour réaliser ce rêve, il eût, certes, donné tous ses millions — voire même toutes ses collections.

C'était une intelligence remarquable, mais étrange, violente, volontiers autoritaire ; en revanche, de la plus haute valeur morale ; et les rares personnes qui pénétrèrent dans son intimité l'aimaient autant qu'elles l'estimaient, lui accordant toutes les délicatesses de l'esprit et du cœur.

Son logis reflétait en quelque sorte son caractère : des salles remplies d'œuvres admirables, placées sans ordre, entassées dans des caisses ou retournées contre les murs ; rien de classé ; des œuvres modernes mêlées à des émaux byzantins, des jades et des tasses de la Compagnie des Indes, des statues égyptiennes, des vases grecs et des paravents de la plus triste époque Louis-Philippe ; des majoliques italiennes admirables et des « réchauds procédé Ruolz » ; les plus beaux livres du monde, les plus précieuses reliures, dans des boîtes de sapin, mal protégés des injures du temps par de minces papiers de soie ! Dans toutes les pièces, sur tous les objets, livres, tableaux, céramiques, émaux, ivoires, la poussière, accumulée depuis des années et volontairement respectée, la poussière recouvrant tout, mettant sur tout sa note grise ! C'est que M. Dutuit — et nous n'oserions l'en blâmer — avait sévèrement écarté de ses chers bibelots tous les plumeaux et toutes les brosses dont il redoutait les heurts maladroits.

Aussi étions-nous véritablement stupéfaits de l'état quasi miraculeux de toutes ces belles choses, que nous retrouvions étincelantes de couleur et admirables de conservation sous cette couche protectrice. Il est vrai que nos poumons ont été soumis à une rude épreuve ! Tout cela, du reste, ne comptait pas, et les heures passaient rapides pour mes chers collaborateurs et pour moi, chaque journée, en quelque sorte, amenant une découverte.

Avec une hauteur d'esprit et une abnégation incomparables, A. Dutuit, continuateur pieux de l'œuvre de son frère Eugène, dépensait sans compter

son intelligence, son activité, ses recherches, son argent, avec la seule ambition de faire le bien, de donner du bonheur à ceux qui viendraient après lui. Il savait ses richesses en mains sûres, qu'elles fussent placées dans ses salons, dans sa cave ou dans son grenier, chez Chenue ou chez M. Feuardent, son exécuteur testamentaire. Il connaissait ses trésors, il



PATER. — RÉUNION CHAMPÊTRE.

avait écrit ses volontés, il savait quelles mains respectueuses iraient partout rechercher les merveilles qu'il avait amassées.

Le reste lui importait peu. Il avait légué toutes ses richesses à la Ville de Paris, et Paris reconnaissant lui ouvre aujourd'hui le plus beau de ses palais. Tous ceux qui viendront goûter le charme que dégagent ces galeries pleines de belles œuvres garderont une reconnaissance attendrie à ce brave homme qui se priva de tout pour donner de la beauté aux travailleurs de l'avenir.

Toutes les branches de l'art, en effet, sont représentées dans cette collection. Il n'y a pas là que des chefs-d'œuvre — quel est, je ne dis pas la collection privée, mais le musée même, qui ne contient que des chefs-d'œuvre? — mais dans chaque section, céramiques, tableaux, émaux, ivoires, estampes, livres, etc., on trouve des morceaux de tout premier ordre.

Si la plus douce récompense de ceux qui aimèrent l'art avec passion est de répandre le goût des belles choses qui ont enchanté leur vie, Auguste Dutuit fut un heureux. Tous ceux qui viendront admirer les trésors qu'il légua à Paris partiront reconnaissants de l'impression de beauté ressentie et garderont un souvenir pieux à l'homme de bien qui, si généreusement, leur a fait ce don royal.

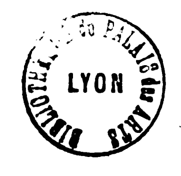
GEORGES CAIN



TÊTE DE CHEF ROMAIN
(Bronze trouvé aux « Fins-d'Annecy », Haute-Savoie).



Antoine Watteau. — Feuille de croquis aux deux crayons.



MARCELLIN DESBOUTIN

(1823-1902)[1]



Dans les dernières années du second Empire, Marcellin Desboutin, fils de famille, d'une vieille et forte race bourbonnaise, était ou se croyait encore propriétaire d'une villa célèbre, aux portes de Florence, sur la colline de Bello Sguardo. Ses affaires étaient en désordre. Il n'habitait déjà plus la villa même, grand édifice, avec une galerie de fêtes, naguère remplie de tableaux peu à peu dispersés, dorénavant louée à des étrangers souvent maudits. Le *villino* voisin, logis modeste où il s'était refugié avec sa femme et sa fille, était, d'ailleurs, une délicieuse résidence. L'hospitalité du maître, moins fastueuse, mais plus intime, s'y exerçait toujours avec la même cordialité généreuse et imprévoyante. Il n'est guère, dans notre génération, de jeune Français, artiste ou lettré, passant ou séjournant à Florence, que Desboutin n'ait accueilli. Tous ceux qui vivent encore se souviennent avec reconnaissance des longues siestes, aux heures chaudes, et des interminables causeries, à la fraîche, sous l'immense parasol en forme de champignon, dressé à l'angle de la terrasse, qui donnait son nom à la propriété, l'*Ombrellino*, et d'où la vue embrassait au loin l'enchevêtrement pitto-

1. Au moment où paraîtront ces lignes s'ouvrira, à l'École Nationale des Beaux-Arts, l'exposition des œuvres du peintre et graveur Marcellin Desboutin.



resque des clochers, du dôme et des palais de la fière et douce ville de Dante et de Michel-Ange, endormie dans la lumière.

Florence, depuis peu, par surprise, capitale imprévue et provisoire du nouveau royaume d'Italie, mais toujours recueillie dans l'enceinte vénérable de ses murailles dorées, ne s'arrachant qu'avec peine à son calme séculaire, gardait encore ce charme apaisant de retraite intellectuelle et cosmopolite qui, depuis longtemps, attirait vers elle tous les rêveurs et tous les désolés des deux mondes, sous la tutelle paterne et indulgente des grands-ducs. Exilés politiques de tous pays et de toutes opinions, victimes de passions irrégulières ou de préjugés sociaux, artistes et poètes, historiens et érudits, amateurs et conspirateurs, financiers suspects et philosophes idéalistes, grandes dames émancipées et gentilshommes d'industrie, c'était une société des plus mêlées, où les nobles esprits et les grands cœurs n'étaient point rares, et que purifiaient, dans l'apparence, des habitudes aimables de dilettantisme élevé; société, en somme, singulièrement intéressante, instructive, et la plus libre aussi qu'il y eût en Europe. Chacun faisait à sa guise; on ne s'y étonnait d'aucune fantaisie dans la manière de vivre ou dans le costume, non plus que d'aucune excentricité dans le caractère et dans les idées. Les allures particulières du seigneur français de l'Ombrellino, le contraste, chez lui, de certaines élégances aristocratiques avec des simplicités plébéiennes et rustiques, sa parfaite indifférence pour les conventions mondaines, n'avaient en rien de quoi surprendre; elles étaient plutôt faites pour plaire; on le considérait, en général, comme *un bel tipo*.

C'était, en effet, un type, un beau type, très original et très sympathique. Il franchissait la quarantaine. Bien bâti, vigoureux, basané, haut en couleur, un peu traînant dans sa marche, toujours coiffé d'un vaste feutre, noir et mou, qui s'agitait de travers sur une tignasse énorme, toison ébouriffée de boucles noires et frisantes, il terrifiait et ravissait, par les roulements rapides de ses gros yeux de braise ardente, les Anglaises vaporeuses. De loin, on le prenait pour un brigand romantique ou un condottiere en disponibilité; de près, l'épouvantail n'était qu'un agneau. On vit rarement tel contraste entre la sauvagerie d'un masque et la douceur réelle de l'âme. Ceux ou celles que ce farouche visage avait d'abord effrayés ne tardaient pas à être plus surpris encore, et bientôt tout à fait ravis, lorsque, de cette étrange face, en partie immobilisée par une ancienne

paralysie, mais d'autant plus mobile à l'entour, jaillissait l'éclat d'une intelligence nette, puissante et vive, en même temps que l'attrait d'une bonté profonde et d'une candeur presque enfantine. Avec quelle tendresse ces yeux de feu se noyaient en des rêveries insondables et lointaines! Avec quelle finesse ces fortes lèvres, aisément crispées, laissaient glisser les paroles pénétrantes, lorsque ses compagnons ou ses interlocuteurs laissaient à sa pensée simple et franche la liberté qui lui était nécessaire pour prendre tout son vol! Quelle exubérance alors d'idées et d'expressions originales! Quelle richesse naturelle d'éloquence franche et imagée, franche à la française, imagée à l'italienne, sur tous les sujets dont il était plein, la poésie et la peinture! Que de fois, après avoir dépensé la journée en conversations infinies sous ce magique ombrellino, la tardive floraison des étoiles, des larges étoiles dans l'air subtil du ciel toscan, nous y surprenait encore, oublieux pour longtemps de toutes les réalités voisines et de toutes les misères lointaines! Vous en souvenez-vous, Jules Lefebvre, Tony Robert-Fleury, Sully-Prudhomme, Jules Claretie, Faure-Dujarric, Gustavo Uzielli, Boldini, et bien d'autres, vous en souvenez-vous?

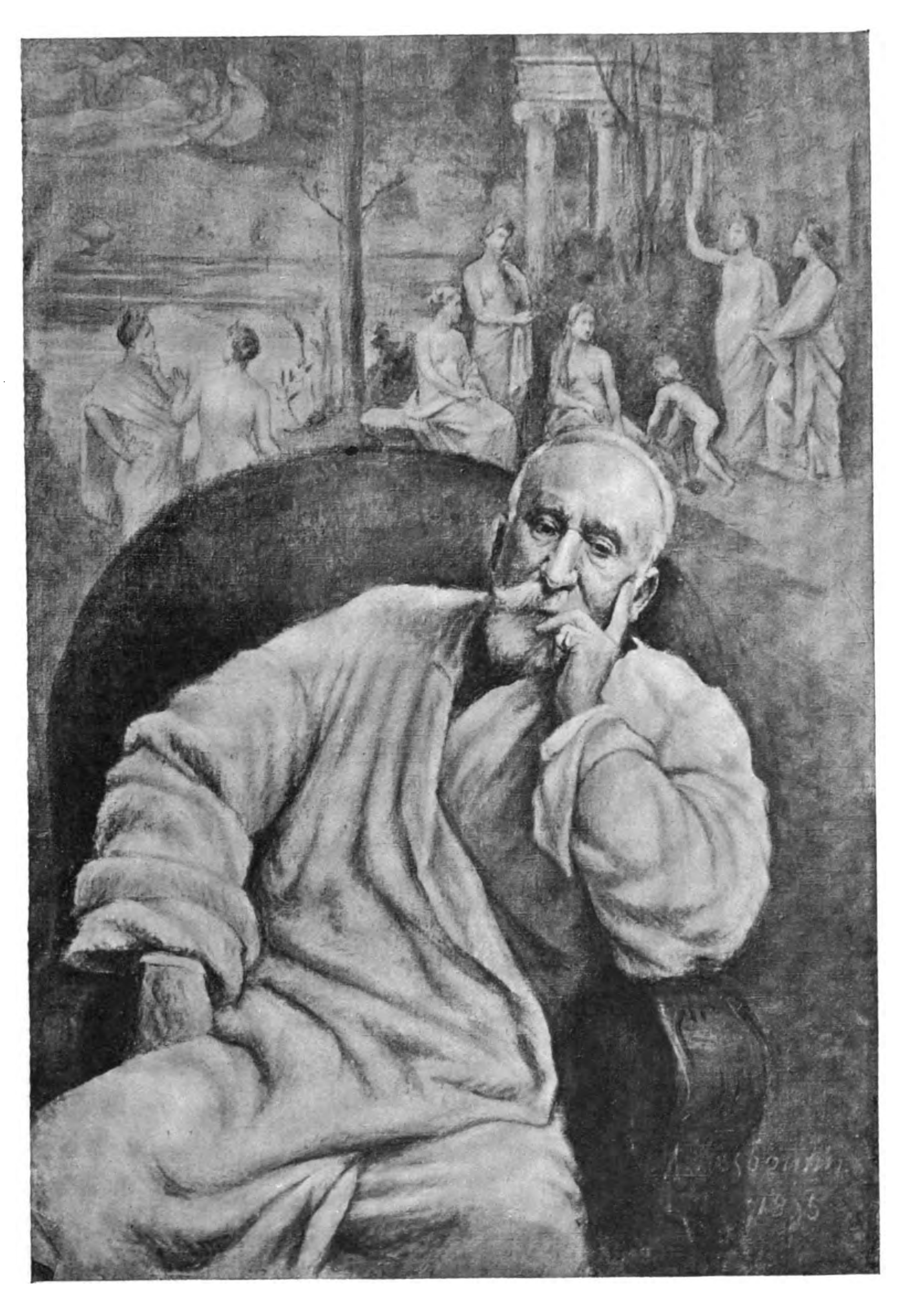


PORTRAIT DU PEINTRE WATTS
(Crayon).

Desboutin parlait peu de lui. C'est par bribes, au hasard de quelques brèves confidences, qu'on pouvait reconstituer sa vie antérieure. Il était né dans l'Allier, à Cérilly, le 26 août 1823. Son père, Barthélemy Desboutin, bourgeois du terroir, était mort en 1842; sa mère, de famille noble, Anne-

Sophie-Dalie Farges de Rochefort, grande dame un peu altière et très dévote, vivait toujours en France, largement, sur ses terres. Son père lui avait laissé un joli patrimoine ; de sa mère, il tenait un dédain aristocratique pour toutes les bassesses et toutes les vilenies, avec des habitudes de prodigalité généreuse et d'insouciance pratique. Après de très bonnes études au petit séminaire d'Iseure, puis au collège Stanislas, sous le P. Gratry, trois années à l'École de Droit, un séjour dans l'atelier d'Étex en 1845, et dans celui de Couture en 1847, rentré chez sa mère en 1848, il y avait travaillé, dans la solitude, deux années. En 1850, à la suite d'une escapade amoureuse, pris du désir de voir le monde, il séjourne d'abord à Londres, ensuite à Amsterdam, puis descend vers Florence. La villa dell' Ombrellino était à vendre, il l'achète et n'en bouge plus durant dix-sept années. Ce nomade par occasions devient le plus casanier des hommes ; il ne visite pas l'Italie, il connaît à peine Florence, tout entier à son intérieur, à ses amis, à ses travaux. C'est un des traits par lesquels il s'apparente avec Rembrandt, son véritable, son presque unique maître, qu'il devait encore rappeler plus tard si souvent par ses misères matérielles, le dédain du qu'en-dira-t-on, la primitive simplicité des mœurs, l'acharnement désespéré au labeur, autant que par la structure même et l'expression ouverte de son visage irrégulier et par l'intensité grave et pénétrante de son génie d'observation.

A cette époque, Desboutin peignait quelquefois, gravait plus souvent, dessinait presque constamment, mais sans suite comme sans méthode ; il n'y semblait poursuivre aucun but de gloire ni de gain. Ses ambitions, s'il en avait, se dirigeaient plutôt vers la littérature. De quelle insouciance et de quel désintéressement, là encore, les gens d'ordre le pouvaient taxer ! Ses manuscrits, comme ses peintures, ses gravures, ses dessins, s'en allaient aux mains de qui les prenait, lorsqu'il ne les égarait pas lui-même ou ne les détruisait pas, gaspillant aussi gaîment sa prodigieuse force de création intellectuelle qu'il gaspillait son fonds avec son revenu. Dans l'été de 1873, pour se remettre en train de versifier, après quelques temps de paresse, n'avait-il pas traduit en vers tout le *Don Juan* de Byron, travaillant à l'ombre, au bord d'un ruisseau, « en pêchant à la ligne » ? Ses fils ont retrouvé dans ses papiers le manuscrit complet. Ils y ont retrouvé aussi trois grands drames en vers, déjà achevés en 1865, qu'il nous lut



Marcellin Desboutin. — Portrait de Puvis de Chavannes

(Peinture.)


BIBLIOTH... du PALAIS des ARTS
LYON

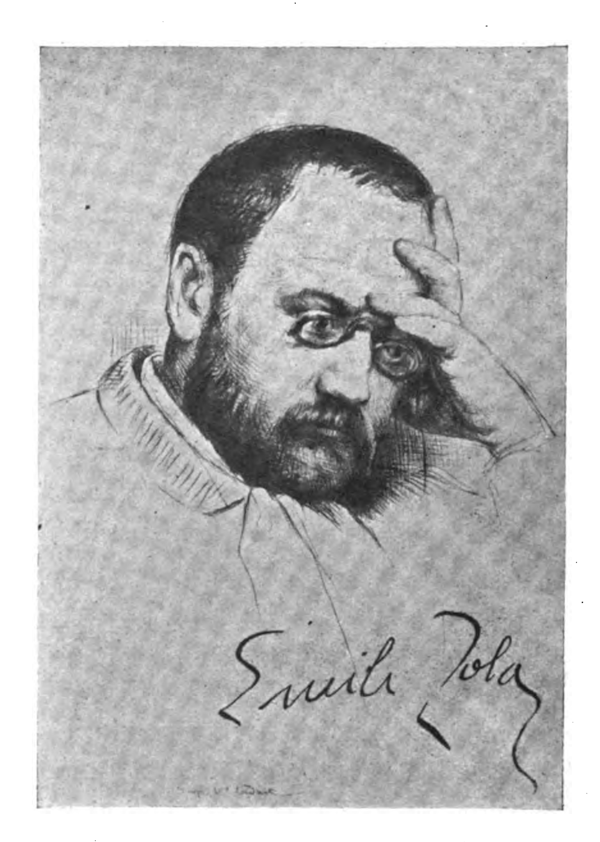
plusieurs fois, *Ali Pacha, le Cardinal Dubois*, *Madame Roland*. Toutes ces pièces, improvisations vivantes et passionnées, nous frappaient à la fois par la hardiesse luxuriante des développements psychologiques, autant que par le désordre shakespearien de la mise en scène. Les gens de théâtre, qui les écoutaient, ne manquaient pas de les déclarer injouables. Jouable ou injouable? C'était bien là le moindre souci de Desboutin, qui rentrait la pièce dans son tiroir et en recommençait une autre.

Les approches de la guerre, en 1866, amenèrent à Florence un grand nombre de journalistes parisiens, parmi lesquels Edmond Texier, Floquet, Jules Amigues, Charles Habeneck, Jules Claretie, etc. J'eus l'occasion de les présenter à Desboutin. Je me souviendrai toujours d'un dîner à l'Ombrellino, par une admirable soirée de juin. Durant le repas, le soleil s'était éteint, mais, tandis qu'en l'horizon tiède hésitaient à poindre les premières étoiles, une étrange lumière plus vive, plus proche, scintillante et voltigeante, s'était, de tous côtés, allumée sur le sol, dans les gazons du jardin et sur les pentes des collines; c'était comme un immense tapis, mouvant et léger, d'éclairs en fleurs. Aucun des Parisiens ne connaissait encore ces illuminations des nuits méridionales par la levée en masse des lucioles. Ce fut Habeneck, je crois, qui sortit le premier; il se retourna en poussant un grand cri d'admiration, bientôt suivi d'un vivat général.

La plupart des chroniqueurs rentrèrent vite en France; seul, Amigues, correspondant régulier d'un grand journal, demeurait à Florence; il avait compris, aussitôt, quelles forces inexploitées dormaient en Desboutin, ce noble bohème; il devint son collaborateur, il acheva avec lui, en le remaniant au point de vue scénique, un *Maurice de Saxe* dont nous connaissions les premiers actes, emporta, quelques années après, le manuscrit à Paris et le fit recevoir à la Comédie-Française, où la pièce fut jouée le 9 juin 1870. L'indifférence de Desboutin, toujours dessinant et rêvant à l'Ombrellino, restait telle que, huit jours avant la représentation, les acteurs de la Comédie, n'ayant qu'à peine entendu parler de lui, le considéraient encore ou comme un pseudonyme, ou comme un mythe. Il fallut un appel courageux et alarmé de Claretie, dans *l'Opinion Nationale*, et les instances désespérées de ses amis, pour arracher le solitaire à sa quiétude incroyable. Il n'arriva à Paris que juste à temps pour la première représentation, avec son chapeau mou, ses allures de brigand, mais, cette fois, de brigand

effaré : le tintamarre de Paris l'effrayait au point qu'il n'osait sortir seul !

Les bruits menaçants de guerre prochaine lui furent une bonne occasion de fuir cet enfer, de déguerpir au bout de quelques jours et de regagner en hâte ses collines silencieuses. Il n'y devait plus, hélas ! rêver longtemps. Sa pieuse mère, dont il escomptait l'héritage, s'était royalement ruinée de son côté, en bâtisses, subventions à des pèlerinages, retraites et œuvres pies. Desboutin reçut d'abord d'un notaire l'invitation de se joindre à d'autres membres de la famille pour lui constituer une pension alimentaire ; bientôt après, il apprit sa mort. Presque en même temps il perdait sa compagne et, tout à coup, en 1873, un bruit se répandit chez ses amis parisiens : « Savez-vous ? Desboutin est ici, Desboutin, ruiné, à sec, à la côte ! Desboutin veuf, mais remarié, déjà père de nouveau ! Desboutin obligé de peindre et de graver pour vivre ! » On alla l'embrasser, rue Bréda, où il campait, au fond d'une cour, dans un rez-de-chaussée. Le logis était bas, sombre, triste : une seule salle, servant de chambre et d'atelier, avec une cuisine dans une armoire. Quel contraste avec l'Ombrellino ouvert et lumineux ! L'homme, le dilettante devenu professionnel, était toujours le même, cordial et patient, aussi doucement fier dans la misère que dans l'aisance, soumis sans plainte à cette expiation tardive de ses longues et incorrigibles illusions, et, d'ailleurs, plus naïvement entêté que jamais dans ses habitudes d'indépendance intérieure et extérieure



Portrait d'Émile Zola
(Pointe sèche).

En 1873, 1874, 1875, il exposa d'abord au Salon quelques tableaux, des portraits, peu remarqués. Sa peinture, pénible et lourde, presque monochrome, souvent grisâtre, d'aspect triste et sale, n'avait point l'éclat et la prestesse qui séduisent les passants. Toutefois, à Batignolles et à Montmartre, dans le petit groupe des artistes indépendants et des militants, bientôt après dans le cercle plus étendu des amateurs d'estampes et des critiques lettrés, on savait déjà ce qu'il valait, et l'on commençait de se disputer avec enthousiasme les rares épreuves de ses portraits gravés. Ces portraits, en effet, enlevés de prime-saut, en une seule séance, sans dessin préparatoire, devant le modèle vivant et agissant, à la pointe sèche, avaient une séduction extraordinaire. Presque tous étaient déjà des chefs-d'œuvre, chefs-d'œuvre par la hardiesse et la souplesse du faire, chefs-d'œuvre par la vivacité et l'acuité de l'observation plastique et intellectuelle! Depuis longtemps, en effet, Desboutin, passionné par son métier, méprisait, comme trop lents ou trop infidèles, les procédés habituels du graveur, l'eau-forte autant que



L'Enfant aux chiens
(Peinture).

la taille-douce. La pointe sèche, courant sur la planche vierge, avec la liberté du crayon, lui semblait le seul outil, assez alerte et docile, pour traduire, vite et à son gré, toutes les émotions fugitives de sa sensibilité devant la mobilité de l'être humain. Personne, jusqu'alors, n'avait osé régulièrement et méthodiquement attaquer, avec cette seule arme, réservée aux travaux secondaires, de grandes planches de cuivre ! Desboutin l'a fait avec une telle audace et un tel bonheur qu'il sera probablement difficile de renouveler, après lui, l'expérience avec le même succès. Et c'est bien là encore un témoignage de l'extraordinaire désintéressement que l'artiste, tout entier à ses inquiétudes de vérité, apportait dans tous ses efforts et toutes ses recherches ! Ce qui lui plaisait encore dans l'emploi de la pointe sèche, c'était ce qui la fait redouter aux graveurs de commerce, ces bavures et barbes de métal, ces minces et irréguliers copeaux de cuivre, jaillissant sur les bords de l'intaille, qu'on enlève d'ordinaire soigneusement avec le grattoir avant de livrer la planche à l'imprimeur. Desboutin, lui, trouvait dans ces bavures, qu'il ménageait et réservait habilement, suivant la place, des surprises charmantes et admirables de rendu et d'expression. C'est au



Portrait du peintre Alma-Tadéma
(Crayon).



MARCELLIN DESBOUTIN. — CHANTEURS DES COURS
(Pointe sèche).

moyen de ces barbes, douces et fines, qu'il obtenait, par exemple, dans les chevelures et dans les étoffes, des souplesses et des profondeurs qu'on chercherait en vain ailleurs. Mais, hélas ! ce qui est le plus délicat dans l'art est aussi le plus fragile. Toutes ces bavures, alourdies et aplanies, doivent disparaître après un petit nombre de tirages. Tel chef-d'œuvre de Desboutin n'aura donné que deux ou trois bons exemplaires, exprimant vraiment la pensée du maître, tel autre n'en a donné qu'un seul ; tous les tirages successifs donnent des épreuves inférieures et parfois presque insignifiantes. Mais c'était bien là le moindre souci du prodigue, qui n'a pas lui-même gardé la collection complète de ses premiers états !

Edmond de Goncourt a raconté dans son journal, avec sa verve accoutumée, la visite qu'il fit avec Burty, en 1875, à l'atelier de Desboutin, encombré de bric-à-brac, de marmots et de petits chiens. Le graveur, suivant son habitude, mit dare-dare l'écrivain sur la sellette et le fit poser jusqu'au soir. « Desboutin a attaqué, avec la pointe, le cuivre à vif, passant à tout moment l'envers de son petit doigt chargé de noir pour se rendre compte de son travail, cherchant en même temps, ainsi qu'il le disait, la couleur et le dessin, et laissant transpirer son mépris pour l'eau-forte, qu'il appelle *de la gravure dans du cataplasme.* » Le portrait d'Edmond de Goncourt parut au Salon de 1875, avec ceux d'Hippolyte Babou, de Cadart, du baron de Montefiore, de MM. Bowls, Deschamps, Rouart, Vallois. Au Salon de l'année suivante, on vit ceux de Puvis de Chavannes, Charles Bigot, Jean Richepin, Renouard, Haas, Charles Hayem, du comte Lepic, de la duchesse Colonna. Dès lors, Desboutin devenait le graveur à la mode des célébrités contemporaines, mais, avec son indépendance accoutumée, il n'acceptait de commandes qu'à ses heures et à son choix, pour faire bouillir la marmite. La plupart de ses portraits, ses plus incisifs, ses plus beaux, furent des études spontanées, faites pour ceux qu'il aimait ou qu'il admirait. Lorsqu'il voulait, d'ailleurs, pour sa curiosité insatiable des analyses de la lumière et de la physionomie, des modèles plus complaisants encore et plus patients que ses meilleurs amis, c'est à lui-même qu'il s'adressait. Comme Rembrandt, son bon conseiller, il se posait devant son miroir, il se toisait, se détaillait, se racontait lui-même avec un acharnement et une patience infatigables. De là toute cette merveilleuse série des *Homme à la pipe* et *Homme au grand chapeau*, qui sont toujours des Desboutin, mais

des Desboutin sans cesse transformés, comme nous le sommes tous à chaque minute, par la diversité dans les jeux de l'éclairage et dans les jeux de l'expression. Depuis le Desboutin en calotte noire, qui frappa enfin les yeux du grand public, au Salon de 1879, jusqu'au Desboutin, tête nue, aux cheveux ébouriffés, grande planche de ses dernières années, en passant par cinq ou six autres Desboutin en chapeau mou, on peut suivre, dans cette série, sur des spécimens supérieurs, toute l'évolution de son incomparable talent de graveur, jusqu'aux fatigues tardives d'une vieillesse extraordinairement verte et singulièrement laborieuse.

A côté de toutes ces estampes où l'ancien seigneur de l'Ombrellino, confiné avec résignation dans l'étroitesse fumeuse des ateliers et des brasseries de Montmartre, fixait, avec une perspicacité savante, presque toujours grave, parfois aussi ironique et impitoyable, les types les plus caractéristiques de cette étrange mêlée d'intelligences et de vanités, de naïvetés et de corruptions qui s'agitaient dans le milieu parisien, on pouvait chaque année, au Salon, voir aussi quelques-unes de ses peintures. Le grand portrait de Dailly, dans la toile de *Mes Bottes* en 1879, et le triptyque de la *Famille Loyson* en 1880, accrurent beaucoup sa notoriété. Néanmoins, à notre sens, c'est plutôt dans les figures de moindre dimension, bustes ou têtes, qu'il faisait, le mieux et de plus en plus, constater ses qualités de peintre, manieur habile des pâtes et des lumières, moins souvent compromises qu'auparavant par des restes de gaucherie et d'incorrection, qu'on pouvait attribuer aux lacunes de ses premières études techniques. Dès ce moment, quelques petites pièces charmantes, plus dégagées et plus fraîches, improvisées, comme ses gravures, sur le vif, et de la même valeur physionomique, révélaient en lui un harmoniste délicat et un coloriste savoureux en train de conquérir, là aussi, une virtuosité originale.

Malgré ses succès parisiens, Desboutin étouffait sur la « Butte sacrée ». Il avait trop vécu à l'air libre, au grand soleil, pour ne pas souffrir de ce long emprisonnement malsain. En 1880, son fils cadet tomba malade. Ce lui fut une bonne raison pour retourner au ciel bleu. Une vente de ses peintures, en 1880, lui rendit ce qu'il ne connaissait plus depuis longtemps, un petit capital. Il redevint immédiatement propriétaire à Nice, et s'installa, dans une jolie villa, près la promenade des Anglais. Il y resta huit ans, travaillant assidûment, en famille, en silence ; de cette époque datent les

cinq énormes planches qu'il grava d'après les peintures de Fragonard, conservées alors à Grasse, dans le salon même où le peintre les avait fixées, durant la Révolution, et vendues depuis à un amateur anglais au prix de 1.250.000 francs. *La surprise, Le rendez-vous, La confidence, L'amant couronné, L'abandonnée*, revivent sous sa pointe habile, avec une vérité qui put alors surprendre de la part d'un artiste si obstinément réaliste et simpliste, et si peu préparé, semblait-il, aux élégances galantes du XVIIIe siècle. Le travail du graveur, par contre-coup, exerça une heureuse influence sur le travail du peintre. Desboutin, en face de Fragonard, se ressouvint que ses premières admirations juvéniles, à Londres, avaient été pour les libres portraitistes d'Angleterre, rivaux souvent heureux de nos portraitistes français ; sa palette s'éclaircit, son pinceau s'allégea, non seulement dans la grande figure, mais dans le tableau familier. Le soleil de Nice fit le reste, lui rendit le goût des couleurs chaudes, des larges touches, des vives lumières. Ce fut son meilleur temps comme peintre. A cette période se rapportent un nombre énorme d'études vivement enlevées d'après ses enfants jouant dans son atelier et qu'on peut reconnaître à la couleur rouge du plancher :



DAILLY DANS « L'ASSOMMOIR », RÔLE DE « MES BOTTES »
(Peinture).

Enfant au chat, Enfant au chien, Enfant à la collerette, Enfant au melon, Enfant au polichinelle, Enfant à la cruche, Enfant au papillon, etc., etc. La ribambelle de ces marmots espiègles et barbouillés est presque innombrable, et la *Comédie enfantine* ne fut jamais saisie au passage par un œil de père avec plus de tendresse et de naïveté. La même franchise éclate dans les types populaires de Nice, tels que *la Mère Zaccone,* également peints à cette époque. La plupart de ces morceaux, dans des gammes très variées, toujours attaqués et soutenus avec un sentiment d'unité harmonique de plus en plus sûr, sont d'une fraîcheur printanière ou d'un éclat ensoleillé décidément réjouissants pour les yeux.

Le tremblement de terre de 1888 épouvanta Desboutin. Il quitta Nice. Il n'y avait pas, d'ailleurs, plus qu'à Florence et à Paris, appris à conduire ses affaires. Il se rend d'abord à Genève, puis se décide à revenir vers Montmartre, plus désemparé que jamais, mais toujours énergique et plus laborieux encore. La Société du Champ de Mars lui ouvre ses portes toutes grandes. Il y envoie, du premier coup, en 1890, dix toiles et continuera d'y paraître chaque année largement jusqu'en 1899. L'État lui commande, en 1892, une grande planche à la pointe-sèche, *Fumeur allumant sa pipe*, la Ville de Paris, en 1896, une *Femme au chat.* En 1895, il est nommé chevalier de la Légion d'honneur ; à la fin du banquet qui lui fut offert sous la présidence de Puvis de Chavannes, notre bon Armand Silvestre lui adressa ce beau sonnet :

Marcellin Desboutin, peintre, graveur, poète,
Grand artiste en trois arts qu'on aurait crus rivaux,
Le temps sera fidèle à tes nobles travaux
Et d'un triple laurier couronnera ta tête.

Le public aujourd'hui tout entier te fait fête,
Mais dans leurs cœurs jaloux et leurs sages cerveaux
Tes amis seulement savent ce que tu vaux,
Doux philosophe à l'âme orgueilleuse et discrète !

Homme de vertu rare et d'esprit précieux,
On ne t'admire bien qu'en te connaissant mieux,
Florentin de Paris quand Paris est Athènes,

Fils d'Homère, conteur au langage doré,
Dont le long souvenir, à l'art seul consacré,
Rejoint les temps nouveaux et les gloires lointaines !



Marcellin Desboutin. — Portrait de Pie IX

(Pointe sèche).


BIBLIOTHÈQUE du PALAIS des ARTS
LYON

Desboutin avait soixante-treize ans. La gloire, qu'il avait cherchée tard, n'avait pu que lui arriver tard. Trop fatigué pour résister au climat et aux fatigues de Paris, il reprit bientôt, après ses triomphes, le chemin de la Côte d'azur et se réinstalla à Nice. Il ne quitta plus sa retraite qu'en 1900, quelques semaines, pour venir visiter l'Exposition universelle où le jury lui avait décerné le grand prix. Il y mourut le 17 février 1902, après plusieurs mois de maladie ; mais jusqu'au dernier jour, ni son cerveau, ni sa main n'étaient restés inactifs ; le Salon de 1901 montrait encore de lui quatre toiles nouvelles, et l'on a trouvé dans son atelier, parmi nombre de peintures et gravures inachevées, plus d'une centaine d'ébauches peintes encore, d'une main tremblante, d'après sa pauvre tête de moribond, émaciée et ravagée, lorsqu'il sentait déjà venir sa fin.

A travers les agitations et les soucis de cette vie imprudemment conduite, Desboutin, comme artiste, avait toujours suivi sans broncher la grande voie, droite et claire, où le poussait son tempérament. Français du centre, né et grandi parmi des paysans vigoureux et avisés, obéissant toujours, sans inquiétude et sans résistance, aux impulsions naturelles, il semblait avoir hérité, avec leur conscience ferme et leur amour du métier, la vieille âme naïve des imagiers libres et francs, qui, au XVe siècle, furent nombreux dans son pays. Ni son passage dans les ateliers parisiens, ni ses flâneries parmi les musées étrangers, ne le purent entamer ; né réaliste, il mourra réaliste. Très peu curieux, pas du tout dilettante, il s'en tient à l'admiration de quelques maîtres, surtout des maîtres graveurs, plus faciles à consulter chez soi en bourrant sa pipe. A Florence, dans les fresques des quattrocentistes, il ne regarde que les purs naturalistes, Masaccio, Filippo Lippi, Gozzoli, Ghirlandajo ; encore n'y regarde-t-il que les têtes, et, parmi les têtes, les portraits contemporains ; leur génie d'invention poétique, de composition narrative ou décorative ne le touche pas. Il trouve Fra Angelico trop aérien et Botticelli trop névrosé. Il lui faut une technique plus robuste, plus savante à la fois et moins rare ; il adore les Espagnols, il a quelque faible pour Caravage, il ne méprise pas certains Bolonais et Florentins du XVIIe siècle, praticiens hardis ou subtils, dont il copie des morceaux, s'essayant à leur virtuosité. Quelques études, déjà suspendues à son atelier de l'Ombrellino en 1875, la tête, si florentine, d'*Assunta*, par exemple, révèlent bien ses préférences durant cette époque. C'est un peu

plus tard, revenu à Paris, en contact avec les peintres impressionnistes, qu'il se souviendra de ses anciennes admirations pour la technique, plus souple et plus colorée, du XVIIIe siècle anglais et français, et qu'on le verra peu à peu éclaircir et alléger la matière, d'abord lourde et noirâtre, dont il empâtait ses toiles. Ses recherches, d'ailleurs, ne se modifient pas autrement ; il s'en tient à l'observation rigoureuse et pure, à l'observation restreinte, mais de plus en plus intense, appliquée aux êtres vivants qui se trouvent, soit d'habitude, soit par hasard, à portée de sa vue. Cette fermeté dans sa conviction d'artiste est d'autant plus remarquable chez lui que, pour avoir côtoyé, dans sa jeunesse, Victor Hugo, Théophile Gautier, Alfred de Musset, il restera, dans sa poésie, dans ses manières, dans sa mise, l'un des derniers et des plus truculents romantiques. Le romantisme qui troublait son cœur ne troublait point ses yeux ; son imagination ardente ne compromit jamais la tranquillité saine et sûre de sa vision. Aucun peintre, moins que ce lettré, ne confondit la peinture avec la littérature.



Portrait du peintre Leighton
(Crayon).

Il sera probablement toujours impossible de donner un catalogue complet de l'œuvre peint, dessiné et gravé de Desboutin. Son biographe le mieux informé, son compatriote et ami, M. Crépin-Leblond, dans

l'excellente notice publiée par la Société d'Émulation et des Arts du Bourbonnais, qu'il faudra toujours consulter, estime à quinze cents ou deux mille le nombre des peintures de Desboutin, presque toutes dispersées au



Portrait du comte Lepic
(Pointe sèche).

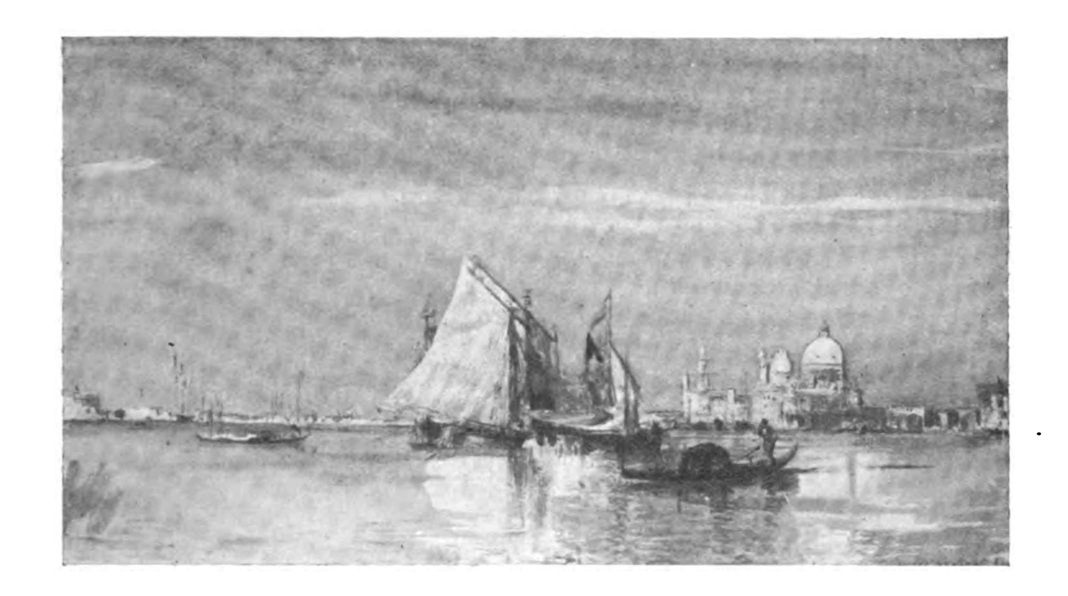
hasard. Lui-même en ignorait le nombre, aussi bien que les destinées. A plus forte raison en est-il de même pour les dessins. A Florence et à Nice, dans sa vie retirée, il passait presque toutes ses soirées à dessiner d'après sa femme, ses enfants, ses hôtes. La seule série des *Enfants endormis* remplirait un gros carton. Il n'est guère de compagnon de voyage

à qui il n'ait emprunté quelques instants son carnet ou son album pour y griffonner une tête qui l'intéressait. On a bien fait de montrer, à l'École des Beaux-Arts, un choix de ces croquis. On y retrouvera la même sensibilité, vive et saine, que dans ses gravures, avec plus de bonhomie et de simplicité encore, à cause des sujets.

Quelle que soit la valeur de Desboutin comme peintre et comme dessinateur, néanmoins, ses tableaux et ses études ne suffiraient pas à lui assurer un rang exceptionnel dans l'école contemporaine et dans l'école française. C'est par ses gravures originales, ses portraits surtout, ses portraits d'après nature, d'une technique si libre et si savoureuse, si savante et si franche, et d'une justesse d'analyse, pour l'effet lumineux et la vérité physionomique, à la fois si fine et si puissante, qu'il s'est placé, vraiment, au premier rang parmi les artistes en ce genre, de toutes les écoles et de tous les pays. Dans cet ordre de travaux, où son extraordinaire virtuosité, sans qu'il y perde jamais la libre franchise de ses visions, trouve parfois moyen, à l'aide de la seule pointe sèche, d'associer, dans une harmonie imprévue, tous les effets obtenus autrefois par des procédés divers, ceux de l'eau-forte et de la taille-douce, de la lithographie et de la manière noire, il a donné quelques chefs-d'œuvre indiscutables. C'est assez pour que son nom se fixe glorieusement dans la mémoire et la reconnaissance des artistes.

Georges LAFENESTRE





FÉLIX ZIEM

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

On a quitté le petit salon du rez-de-chaussée ; nous voici dans le grand atelier du premier étage, à l'extrémité duquel se trouvent le laboratoire du maître et la bibliothèque. Sur un fond de tapisseries anciennes, voici toute une collection de tableaux, terminés ou à l'état d'esquisses, mais des esquisses comme Ziem sait les faire, des esquisses si complètes, si parfaites, si heureuses d'harmonie, qu'il serait fâcheux d'y ajouter un coup de pinceau. On est si absolument conquis à ce régal de couleur, à ce jeu de soleil, à cette symphonie de ciel en azur majeur, qu'on a à peine le souci de remarquer ici des velours brochés, là des armes anciennes et des étendards autrefois rapportés de Tanger par Eugène Delacroix ; à côté, des in-folios aux reliures de maroquin armoriées, des reliures précieuses, revêtant de précieux livres qui, après avoir flatté le faste de fermiers généraux, seraient capables de donner de l'orgueil aux bibliophiles les plus difficiles.

Sur des chevalets, deux ou trois panneaux qui n'attendent plus que

1. Voir la *Revue*, t. XII, p. 321.

l'état de sécheresse propice au vernis ; sur le plancher et appuyés contre des tabourets, d'autres tableaux qui n'attendent plus que la bonne disposition d'un moment pour se voir achevés ; car Ziem a toujours plusieurs tableaux en train ; il lui arrive bien, avec cette fièvre de travail toute juvénile, que d'autres, plus jeunes, ignoreront leur vie durant, il lui arrive bien d'exécuter une œuvre d'un même jet d'inspiration, « de génie et sans préparation », comme on l'a dit de certains écrivains. Mais, le plus sou-

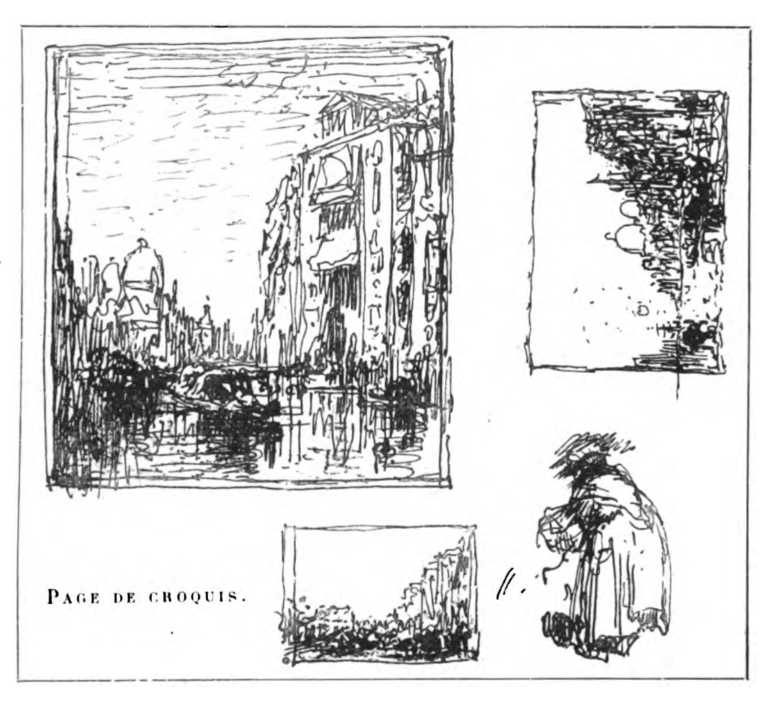


GARDES DU DOGE, COIFFÉS DE LA « SALADE »

vent, il butine dans son chantier selon le caprice de la lumière et de la température ou selon l'état d'esprit où il se trouve. A-t-il lu le soir, avant de s'endormir, quelques pages de l'*Histoire de la république de Venise*, qui le passionne à l'égal d'un roman ; le lendemain matin, dès six heures, il attaquera, aidé de ses souvenirs, — j'en parlerai plus loin, — quelque rentrée de pêcheurs sur l'Adriatique ou quelque procession de Saint-Jean sortant du porche magnifique de l'église Saint-Marc, dans le pavois des étendards qui claquent au vent. A-t-il, au contraire, fait choix pour sa lecture d'un chapitre du *Sahara* d'Eugène Fromentin, le voilà qui esquisse largement une fantasia de cavaliers fougueux, brûlant au ciel embrasé la

poudre de leurs fusils crépitants, en avant d'une mosquée, ou une Cléopâtre à la robuste nudité, alanguie sur des coussins, à l'ombre d'un massif de palmiers géants, bercée par la lente rapsodie de ses compagnes assises autour d'elle, rafraîchie par l'écran de plumes d'autruche qu'une esclave balance au-dessus de sa tête, et regardant avec une mélancolie un peu lasse la cime des arbres dont les feuillages sont comme des ciselures de vieille orfèvrerie d'or, sous le ciel incendié du jour qui s'achève.

Que de pages admirables ai-je vues passer ainsi dans cet atelier, les unes après un stage d'une saison, les autres commencées, prises, laissées au repos, puis reprises au cours de plusieurs années : le *Lavage des filets en rade de Chiozza;* les *Navires à sec dans le port de Venise*, par une matinée d'automne; *Saint-Georges-Majeur*, vu de l'entrée du Canale Grande, le soir; *le Palais des Doges*, l'été; *le Vieux port de Marseille*, par un après-midi d'avril, à l'instant où un navire autrichien lève l'ancre ; *le Jardin public*, *à Venise*, avec des arbres tout en fleurs, qui se mirent dans l'eau bleue ; l'*Appareillage d'une grande tartane*, sur le Canale Grande, un matin de mai; *l'Arrivée d'une frégate* aux voiles blanches, dans le port de Venise; *le Retour des bragosi et des toppi-pêcheurs*, à la Chiozza, en juin; *le Bateau de l'école des mousses jetant l'ancre à Marseille*, devant la Canebière ; le *Soleil couchant sur le Canale Grande; le Déchargement de la pêche*, au quai des Esclavons; *le Grand Canal vu de Saint-Érasme*,


PAGE DE CROQUIS.



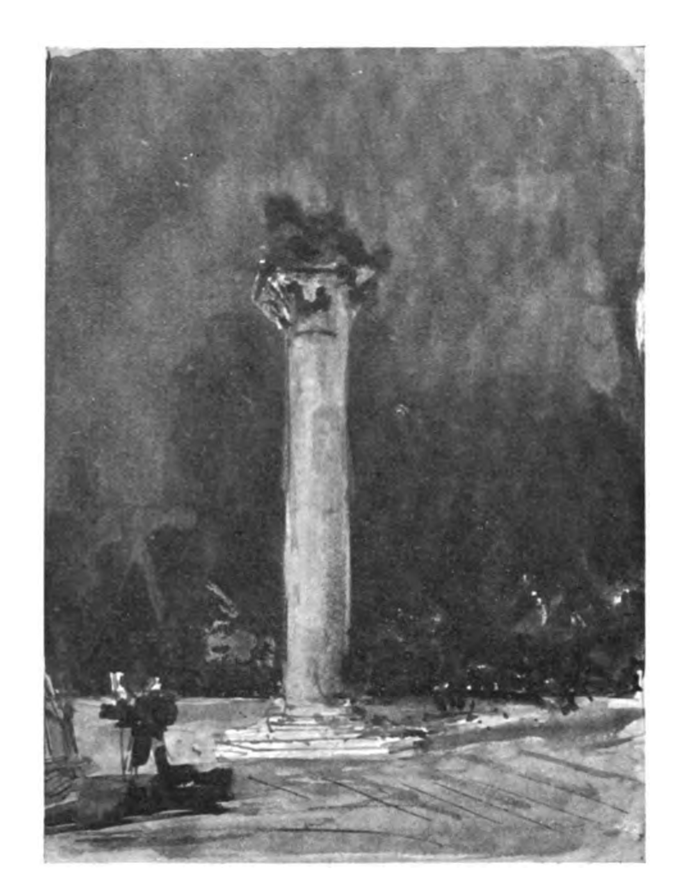
Ziem pinx. Kratké Sc.

VENISE AU COUCHER DU SOLEIL

Revue de l'Art ancien et moderne Imp. [illegible]


BIBLIOTHEQUE du PALAIS des ARTS
LYON

ses cartons et ses albums; il me semble qu'en ouvrant ces trésors, il me mit plus complètement dans l'intimité de son art, dans la communion de son idéal; et chacune de ces séances fut l'occasion de révélations auxquelles j'étais loin de m'attendre. C'est au cours de l'une d'elles qu'il me laissa choisir les documents si précieux, si caractéristiques, qui ont permis d'illustrer ce travail, comme jamais ne le fut aucune étude à lui consacrée.

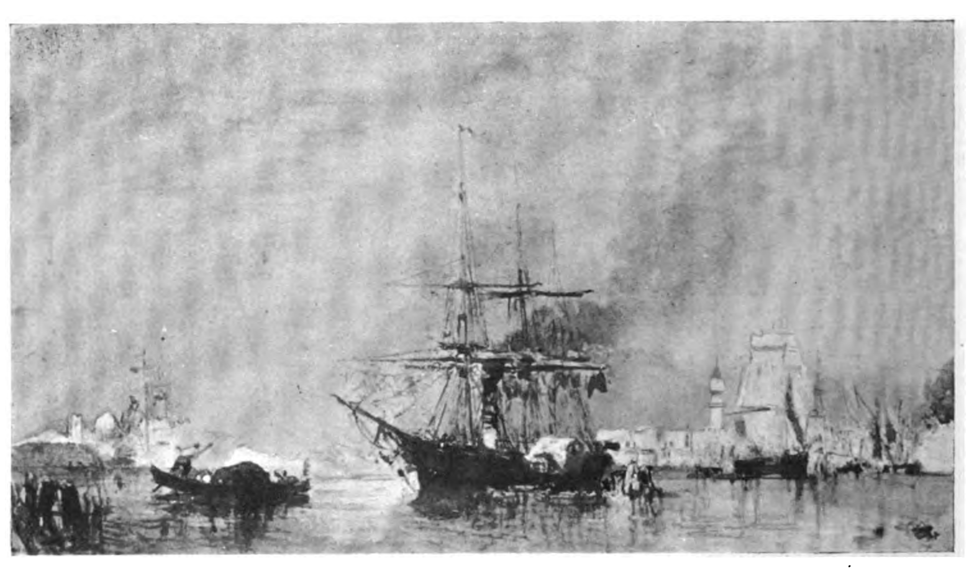


Clair de lune sur la Piazetta (1862).

Nous voici tous deux assis côte à côte : devant le maître, sur un tabouret, un carton est placé sur le champ, l'un des plats tenu presque verticalement contre un guéridon, l'autre plat abattu sur les genoux; et j'explore ces feuilles, placées là sans ordre, au hasard; lui, le noble artiste, revit le passé, avec une émotion à peine dissimulée; un jour, ce sont les études faites, les coins notés, les silhouettes rencontrées et indiquées en un curieux procédé de synthèse, en 1848; un autre jour, c'est le carton de 1854; puis ceux de 1850, de 1865, de 1870, de 1842, de 1880, et vingt autres, attrapés à l'aveuglette, dans le débarras, afin qu'il nous soit réservé une sorte d'imprévu, cette volupté du ressouvenir auquel on n'est pas préparé.

Dans ces cartons, des dessins à la mine de plomb ou à la plume, des

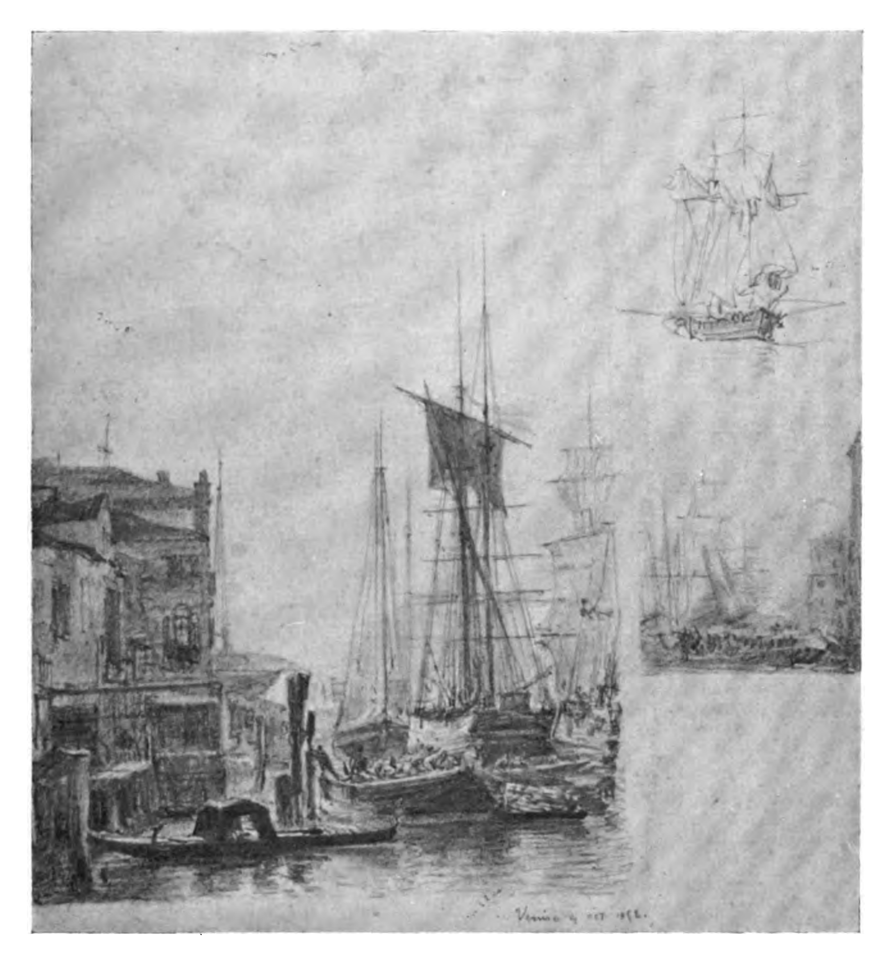
lavis, des aquarelles, dignes d'être classés dans une collection, des crayons Conté, des fusains, avec des rehauts de blanc d'une extraordinaire appropriation, des sanguines, et des pensées jetées sur un chiffon de papier, d'une plume alerte; des études de femmes, où il exalte en passant la beauté de la forme et le rythme gracieux des lignes, des portraits où il montre qu'il eût été, s'il l'eût voulu, un étonnant lecteur d'âmes; des arbres, dont la structure est étudiée comme par un botaniste; des fleurs,



La « Paula », frégate-école (Venise, 1857).

des fruits, des ciels, qui ont arrêté le promeneur, pour leur splendeur et leur inédite instantanéité; des sites étudiés dans leur ensemble ou repris pour le détail, vallées fleuries, bords de rivières aux eaux frissonnantes, horizons sur lesquels se dresse le gigantesque caprice des montagnes, plaines immenses où paissent des troupeaux; des animaux dont il s'agissait de préciser la race, des pierres aux déchirures traduites avec une attention intelligente à deviner les lois de leur architecture de hasard, des figures d'individus croquées hâtivement, pour un morceau de costume ou une allure particulière, des caricatures même, le rire de la vie, permettant au crayon d'écouter le rire de l'art; tout un défilé de choses infiniment variées, étonnantes, superbes, amusantes, spontanées, attendries, vécues, rêvées,

que sais-je ! la notation primesautière d'un cerveau qui voit tout, qui sent tout, qui comprend tout, et qui a su interpréter avec une facilité apparente, mais avec l'effort certain d'un talent chaque jour plus solide, plus vigou-



Quai de l'Arsenal (1852).

reux, plus sûr de lui, et plus infatigable à sa tâche, sa palpitation immédiate.

Et ne croyez pas que la vue seule ait tout le bénéfice de ces promenades à travers une des carrières les mieux remplies qui soient. A mesure qu'un feuillet apparaît, le maître l'explique, le commente, le rend plus

vivant encore par le souvenir qu'il évoque. Les endroits, les personnes, les choses parlent à sa mémoire, ce livre toujours ouvert à la page qu'il faut, et, en même temps qu'il raconte le dessin, c'est sa vie à lui, ce sont les étapes de sa conquête d'art, ce sont ses voyages à travers les continents, ce sont ses contemporains, ce sont des peuples, des races qu'il raconte;



La tour Léandre a Constantinople (1859).

parfois même, escaladant les siècles, dans une envolée superbe, c'est l'histoire qu'il ressuscite, puisqu'un jour, à propos d'un bout d'aquarelle, daté de la campagne de Rome, 1848, il me rappelait une page de la *Vie de César*, de Plutarque. Et quelle verve! quelle ingéniosité de pensées! quelle sûreté de jugement! quelles images éclatantes de couleur dans l'expression! Pendant des heures, sans fatigue, tour à tour grave et enjoué, allant d'un sujet à un autre, par les associations d'idées les plus imprévues, il vous tient sous le charme, il vous conquiert à ce qu'il croit, il vous entraîne à sa suite. « Le peintre Ziem parfois s'emballe, écrivait J. de

Goncourt en 1886, mais sa parole est toujours toute pleine d'inattendu et de trouvailles originales. » Et de fait, si l'on pouvait écrire tout ce qu'il dit, dans les entretiens familiers où il s'abandonne, on composerait de ses libres propos le livre le plus amusant, le plus divers, le plus étincelant, le plus profond aussi qui se puisse imaginer.

Contrairement à beaucoup d'artistes, qui deviennent dissemblables des autres hommes par les qualités qui les font peintres, et plus encore,



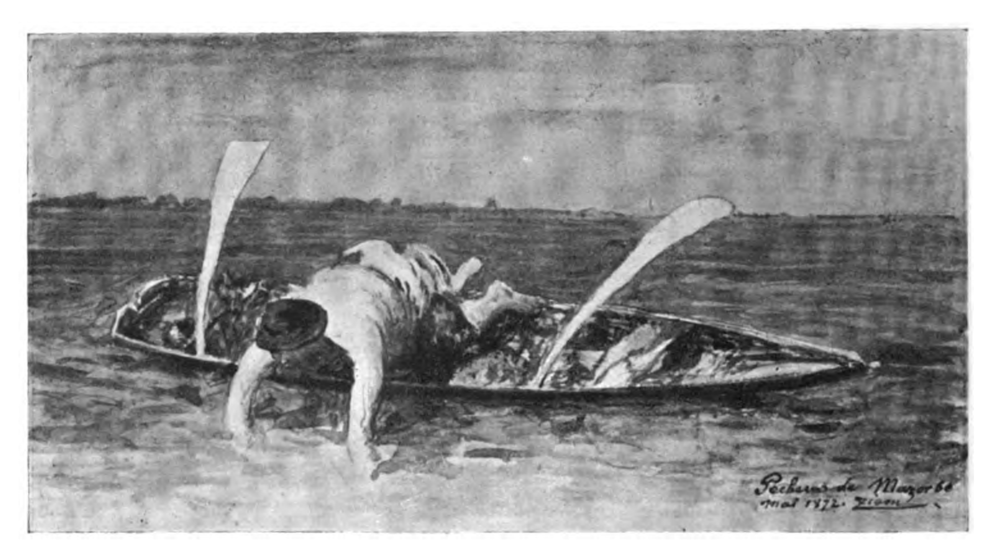
Un bal au Palais-Royal (1866).

a écrit un philosophe, « sous l'influence du métier même, par assujettissement inévitable aux habitudes professionnelles », Ziem ne s'est pas enfermé dans un monde particulier et limité de sensations; il n'est pas demeuré indifférent à l'infinité d'objets qui sollicitaient sa vue, en dehors de son art. Il a vu dans la vie autre chose que des arrangements artificiels, et ses nerfs répondent à d'autres sollicitations que des vibrations de lumière. Sa science n'aboutit pas qu'à voir, et il n'est pas moraliste que pour son crayon ou sa palette; je dirai pourquoi plus loin.

Pourtant, il tient de sa qualité de peintre une façon spéciale de voir, ou mieux de comparer : il pourrait écrire, lui aussi, ces lignes que je trouve dans une lettre d'Henri Regnault, lettre datée de février 1870 :

« Je monterai d'enthousiasme en enthousiasme; je m'enivrerai de merveilles jusqu'à ce que, complètement halluciné, je puisse retomber dans notre monde morne et banal, sans que mes yeux perdent la lumière éclatante qu'ils auront *bue* pendant deux ou trois ans. Quand, de retour à Paris, je voudrai voir, je n'aurai qu'à fermer les yeux..., et tout l'Orient m'apparaîtra de nouveau... Oh! quelle ivresse, la lumière!... »

Devant la nature, que ce soit dans l'Orient doré ou dans le nord, en Italie, en Grèce, en Asie-Mineure, ou en Hollande et en Russie, Ziem s'est

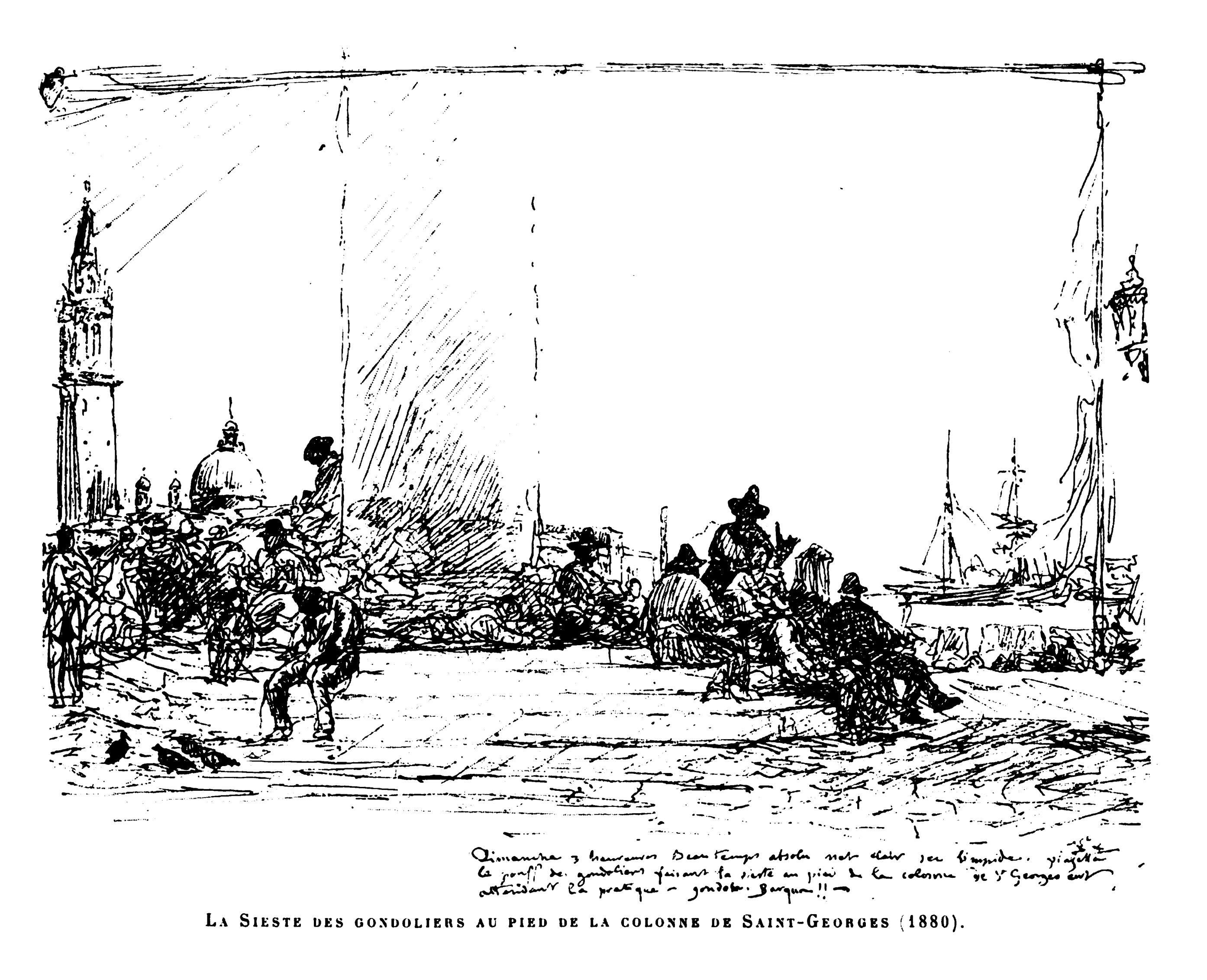


PÊCHEUR DE CAPE A MAZORBE (1872).

enthousiasmé; mais l'esthète et le coloriste sont complétés chez lui par un intellectuel, — si je puis m'exprimer ainsi, — parce qu'il considère que si sa carrière d'artiste est une mission sociale, son devoir d'homme lui impose une mission humaine.

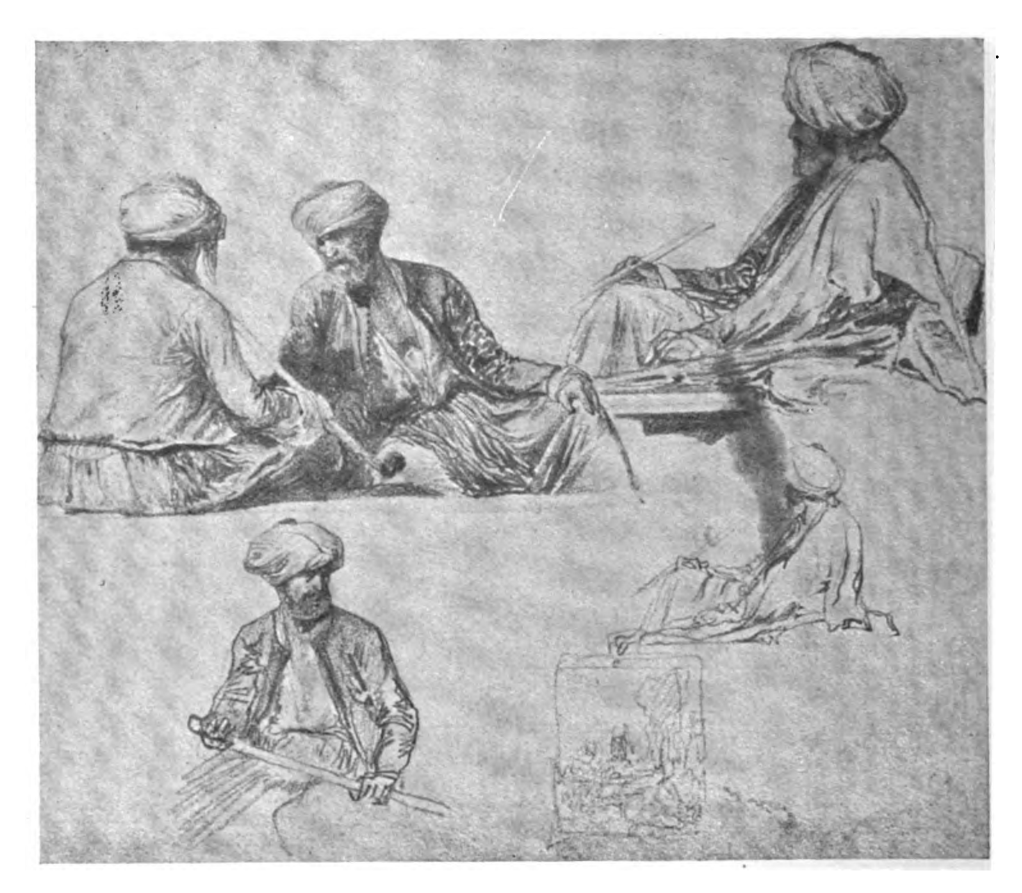
* * *

Voilà pourquoi, lorsqu'on étudie Ziem, il n'est pas permis d'omettre que chez lui le philosophe égale le peintre. Nul plus que lui, ni mieux, ni avec plus d'intelligence des textes, n'a interrogé l'œuvre des moralistes et des historiens d'autrefois, surtout celle des hommes de l'antiquité. Con-



La Sieste des gondoliers au pied de la colonne de Saint-Georges (1880).

fucius, Épictète, Platon, Plutarque, Aristote, Sénèque, Hérodote, Tacite, Lucrèce, Pline, Horace, sont les compagnons de ses veillées ; il a relu leurs écrits, en des livres qui sont ses livres de chevet ; il en a extrait des



TURCS A VENISE (1860).

pensées, qui répondaient à son entendement, et il s'est constitué pour son usage personnel un système de philosophie d'une haute raison et d'une fière sagesse. N'ayant pour juge que sa conscience, il peut regarder toute sa vie et demeurer le front levé. A l'écart des coteries, il a poursuivi son œuvre, aussi simple et aussi naïvement heureux aux heures où la gloire lui vint, qu'au temps où, débutant, il avait seulement confiance dans l'avenir, sans prévoir que le succès lui ferait escorte sans tarder. Jeune, lancé dans



F. ZIEM. — IMPRESSION DE VENISE (Aquarelle).

Imp. Lahure.


BIBLIOTHÈQUE du PALAIS des ARTS
LYON

le monde presque malgré lui, attiré dans les cours au protocole rigide pour enseigner l'aquarelle à d'augustes élèves, dans des cours où il se fit aimer



MARCHANDES DE PASTÈQUES (1863).

pour la noblesse et la droiture de son caractère, autant qu'on l'admirait pour son talent, il ne s'est pas grisé de ces incidences heureuses où d'autres eussent puisé de l'orgueil; il ne s'est pas départi des principes essentiels de dignité et de libre arbitre auxquels il demandait une direction morale,

et il atteint au soir de la vie, plein de sérénité, recueilli sur lui-même et affectueux pour les privilégiés admis en son intimité.

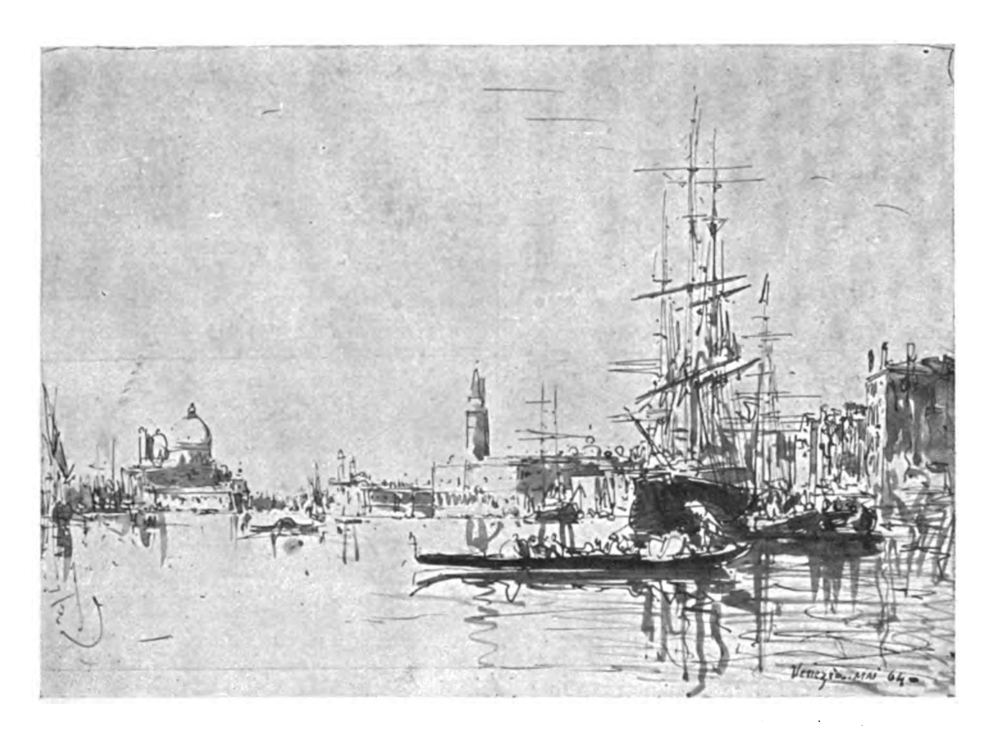
Car il a un culte pour la bonté. Sans jalousie, sans haine, dédaignant les petits esprits qui ne furent pas toujours à son endroit ce qu'ils eussent dû être, il a été bon autour de lui, indulgent même, pour les ingrats. Parfois, quand il s'était produit, en réponse à un acte généreux de sa part, une de ces défaillances que l'on impute à toute l'espèce humaine, comme si, au lieu de généraliser, il n'était pas plus simple d'en laisser toute la honte, et — il faut l'espérer — tout le regret, à une individualité considérée comme exceptionnelle, Ziem élevait sa pensée vers une spéculation métaphysique qui l'emportait bien loin d'une contingence pénible ; il tournait ses regards vers la contemplation des étoiles, et là, en savant et en poète, il demandait leur secret aux mondes jetés par la main divine dans l'immensité de l'infini ; il cherchait à pénétrer le mystère lumineux qui roulait, silencieux, au-dessus de lui, plus loin, plus loin encore que son rêve ; et lorsqu'il sentait la solution se dérober toujours, il redescendait alors sur la terre, et notait, en des feuillets rapides, une pensée où il condensait, en une synthèse précise, toutes



CROQUIS (VENISE, 1865).

les questions qui venaient d'agiter son âme de philosophe. J'ai là sous les yeux un de ces feuillets : il mérite d'être rapporté ici.

« Inutile, s'écrie-t-il, de parler et d'expliquer les choses qui appartiennent au sentiment pur, et que la science ne saurait définir, pas plus que les miracles multiples et incessants qui s'accomplissent sous mes



LE GRAND CANAL (1864).

yeux. Que Dieu, suprême, veuille, daigne, nous pardonner, si nous l'avons offensé. C'est en tremblant que j'écris ces lignes, tellement une pensée surhumaine me semble osée, hardie ! Je m'incline dans la poussière et offre en holocauste mes peines, mes souffrances, mon désir de bien faire moralement et physiquement, mes nobles et incessants travaux à la recherches de la beauté, et prouvant par tant d'attaches, l'incommensurable de l'Infini, mais scindé, mesuré, chiffré, à chaque pulsation de notre être. »

N'est-ce pas là la confession d'une pensée haute ? N'entend-on pas,

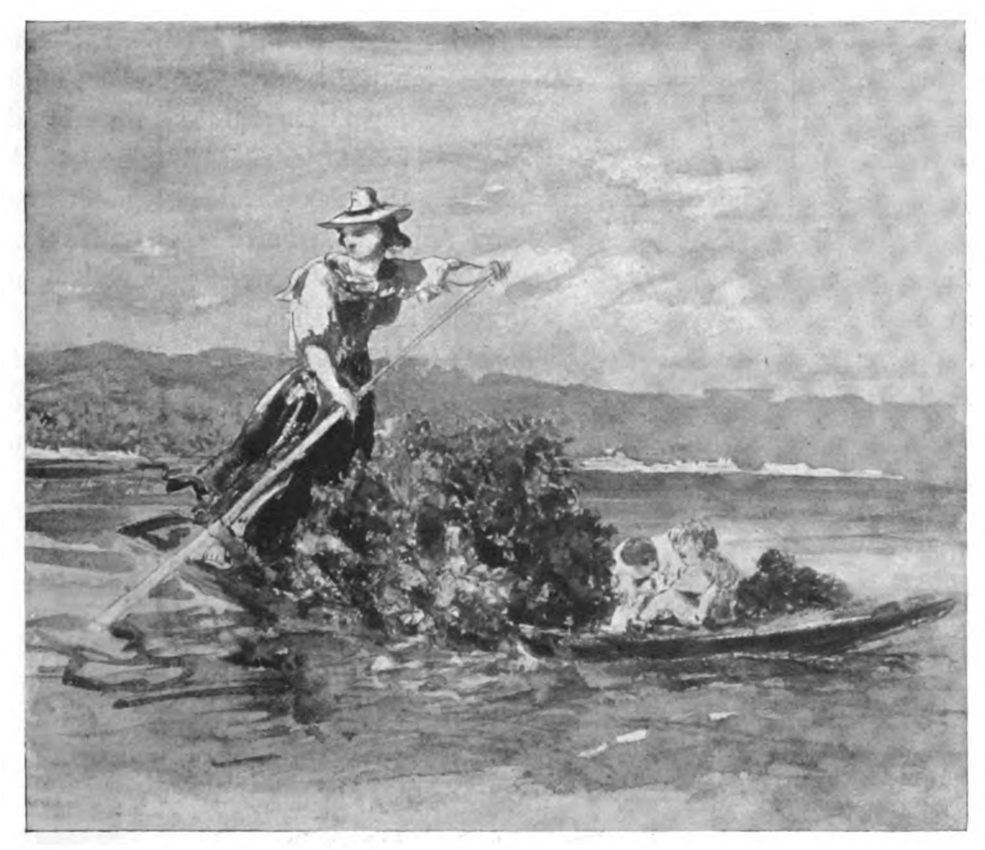
dans cet acte d'humilité et de foi, le cri d'une conscience qui ne redoute aucun juge ! N'explique-t-il pas, par cette préoccupation de l'Inconnu, l'angoisse qui l'étreint au souvenir de ses amis disparus ? Car Ziem ne passe guère de jours sans s'entretenir mentalement avec les mémoires qui lui sont chères : d'abord la bien-aimée, sa mère, morte depuis si longtemps, et qu'il évoque comme la sainte protectrice de sa vie, avec des paroles de pieuse tendresse ; puis Chopin, puis Ricard, puis Théophile Gautier, et tous les autres, tous ceux qui eurent une place à son foyer, tous ceux dont le destin, cruel, parfois tragique, a interrompu l'existence, laissant pour chacun, au cœur du vieux peintre, une blessure vive, que l'oubli jamais n'a cicatrisée !

Aussi, comme il faut l'aimer, ce grand artiste ! comme il mérite d'être aimé et respecté ! Certes, on ne le rencontre pas dans les salons où la mode prétend qu'il est nécessaire d'être rencontré ; on ne l'aperçoit pas trônant au milieu d'une salle de première, se mêlant à ce fameux Tout-Paris, qui est tout, excepté Paris ; il ne dépense pas vainement son temps en papotages stériles, en médisances basses ; il ne pose pas au chef d'école et ne marche pas au milieu d'une haie de courtisans, de clients ou de flatteurs ; il ne sollicite pas les votes, par où s'ouvrent les jurys, au prix parfois de promesses complaisantes ; ce patricien de l'art est d'une extraordinaire simplicité, d'une presque timidité ; il n'accepte l'éloge que s'il le sait réfléchi, et il l'accepte avec une modestie qui n'a rien d'affecté, et qui étonne toujours ses admirateurs.

Avec un tact très fin, il discerne là où est la sincérité, là où se cachent l'hypocrisie et la sottise. Et comme il sait encourager un plus jeune que lui ! Comme il sait marquer à un débutant, en qui il trouve une promesse d'avenir, une camaraderie de bon aloi, qui, tout de suite, le grandit et lui donne confiance ! Ce n'est pas ici la place d'abuser des anecdotes, mais on pourrait citer beaucoup de ses confrères ignorés qui sont venus chercher auprès de lui le viatique qui les a poussés vers la gloire et la fortune.

S'en souviennent-ils toujours ? Se souviennent-ils de ces propos si attachants sur la technique des maîtres d'autrefois, qu'il a étudiés, copiés, analysés à ce point de vue spécial, Véronèse, Rembrandt, Velazquez ? sur sa technique propre, si parfaite, si savante, qu'on est tenté parfois de voir en lui une manière d'alchimiste qui a tout essayé pour arriver à mettre

sur sa palette ces lapis-lazuli, ces rouges, ces verts et ces ocres, dont l'éclat ne se rencontre que dans ses tableaux? car Ziem, quand il s'agit de l'art, n'a pas de secrets; il a fait des découvertes, au bénéfice desquelles il admet tous ceux qui sont venus chercher des conseils près de lui; il n'a



MARCHANDE DE LÉGUMES (VENISE, 1865).

pas pris de brevet; il n'est pas associé dans une fabrique; il a agi comme ces novateurs illustres qui livrent à tous le fruit de leur savoir, se trouvant suffisamment rémunérés de fournir une défense de plus aux misères de l'humanité.

Je serais tenté maintenant de m'arrêter devant les chefs-d'œuvre de Ziem, qui sont l'orgueil des musées et des collections particulières : devant cette énorme quantité de tableaux, variés à l'infini, marquant en des sujets

identiques la gamme la plus complète d'impressions qu'un œil, éperdument épris de couleur, et sensible jusqu'à l'excès au jeu des nuances, soit capable de percevoir, nés enfin de l'effort le plus heureux à se dépenser, le plus infatigable à la tâche ; je serais tenté de passer cette revue des pages triomphales de ce vaillant, qui, dans deux siècles d'ici, seront admirées, comme nous admirons aujourd'hui certaines merveilles de Guardi et de Canaletto ; ce me serait une occasion de remarquer combien l'État se montra indifférent envers le maître qui depuis cinquante ans a tant fait cependant pour la gloire de l'art national ! Mais je m'écarterais ainsi du plan que je me suis tracé. Je n'ai voulu que saper certaines légendes qui faussaient le véritable caractère de l'homme et de l'artiste, légendes dont Ziem, qui n'est pas sans les avoir entendu raconter, se rit spirituellement, avec sa belle conscience de philosophe intègre, mais dont ses amis ne supportent pas, sans un froissement pénible, les petites vilenies et la sottise trop souvent acceptée du public crédule ; je n'ai voulu que dire toute l'admiration, toute la vénération, toute la tendresse dont il convient d'entourer ce vieux peintre, à l'effort si constant et si noble, à la foi si sûre, à l'âme si généreuse et si haute !

L. ROGER-MILÈS



L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FLAMANDS

A BRUGES

(DERNIER ARTICLE[1])

Cette révolution s'accomplit lentement. La peinture flamande ne suit aucune direction déterminée à cette époque ; l'individualisme exagéré, la tendance au virtuosisme préparent la décadence ou le renouvellement. Ces signes sont visibles chez Joachim Patenier, Henri de Bles, Jean Provost, Jean Gossaert dit Mabuse, qui entourent ou suivent Gérard David, sans l'égaler. Ces artistes sont tous représentés à l'exposition et souvent très bien. Gossaert est particulièrement favorisé ; je citerai surtout de lui une *Sainte Catherine* en triptyque (collection Francis Cook), d'un style très large[2], un remarquable *Saint Donat* (musée de Tournai) et un adorable portrait de la jeune Ysabeau, sœur de Charles-Quint, épouse du roi Christian de Danemark, représentée en sainte Madeleine (collection Cardon). De Henri de Bles, notons une surprenante *Nativité*, avec un effet de lumière qui fait penser à la fois à Schalken et à Rembrandt. De Provost, le *Jugement dernier* du musée de Bruges (l'intéressant *Jugement* de la collection Rosso est rapproché à tort de celui de Jean Provost). Mais tous ces artistes, techniciens excellents, manquent d'invention et interrogent avidement les maîtres du dehors. Les qualités locales s'épuisent. Les formules italiennes se multiplient ; elles dominent chez Mabuse. Et sans doute ici convient-il de faire une remarque. Depuis

1. Voir la *Revue*, t. XII, p. 105 et 173.
2. M. H. de Loo, dans son excellent *Catalogue critique*, conteste cette attribution ; avec M. Friedländer, il voit, à tort je pense, dans cette *Sainte Catherine* d'une facture déjà très libre, une œuvre de l'anonyme à qui nous devons le tableau si précis, si gothique encore d'exécution, conservé à l'église de Lierre et qui représente, suivant la tradition, les *Noces de Maximilien et de Marie de Bourgogne*.



Fromentin, si je ne me trompe, la croyance est généralement répandue que l'introduction du virtuosisme ultramontain dans la peinture flamande date précisément de ce Jean Gossaert, né à Maubeuge vers 1470, et dont la vie et l'art sont encore remplis d'énigmes. On sait qu'il accompagna Philippe de Bourgogne en Italie en 1510, et l'on en conclut que le premier il fut touché par les splendeurs de la Renaissance. Sans doute Mabuse avoua avec éclat sa passion pour la manière italienne. Mais bien avant lui les primitifs flamands avaient subi la séduction de l'Italie. Eugène Müntz nous a là-dessus apporté de bien curieuses révélations, et dans les architectures des peintres gothiques du xve siècle, déjà, il a signalé des motifs empruntés aux édifices de la première Renaissance. M. Weale va jusqu'à prétendre que Hubert Van Eyck « séjourna quelque temps dans le nord de l'Italie, connut les peintures de Giotto », et, ce qui paraîtra un peu plus extraordinaire, peignit dans l'admirable tableau du baron G. de Rothschild « un portique, d'une architecture de théâtre, inspirée de l'Italie ».



ADRIEN YSENBRANT (?).
APPARITION DE LA VIERGE A SAINT ILDEFONSE
(Collection du comte de Northbrook).

Quoi qu'il en soit, le génie réaliste des Flandres ne se laissa vraiment entamer qu'au commencement du xvie siècle. Alors apparaît la grande figure de Quentin Metsys, dont l'exposition nous montre un incomparable *Portrait de chanoine* (portrait présumé de lord Gardiner, collection Liechten-





Jean Van Eyck. — Triptyque du prévôt de Saint-Martin d'Ypres

Collection Helleputte, Louvain.

stein)[1]; un profil de Cosme de Médicis, admirable de férocité papelarde (collection André); une *Vierge aux raisins* (baron Oppenheim), peinture exquise, mais où je verrais plutôt la main de Jean Metsys, fils aîné de Quentin, enfin quelques *Christs* douteux.

Quentin Metsys continue G. David; il le dépasse. D'ailleurs, son rôle dans l'évolution de la peinture flamande est connu et je puis me dispenser de l'exposer longuement. Ce grand maître — le plus grand des artistes flamands après Van Eyck et Rubens — réussit à harmoniser dans son œuvre les tendances contradictoires qui sollicitaient les chefs de l'école. Metsys est largement converti à l'Italie, mais l'inspiration gothique éclaire encore ses deux chefs-d'œuvre, la *Légende de sainte Anne* (musée de Bruxelles), et l'*Ensevelissement du Christ* (musée d'Anvers), et souligne dans ces pages grandioses l'apparition toute prochaine du génie de Rubens.

L'effort de Metsys reste à peu près isolé. L'un de ses imitateurs, Martin Glaeszone de Romerswael, un Zélandais, reproduit sans esprit et sans charme quelques sujets de genre, familiers au grand annonciateur de la pléïade anversoise (de ce Martin Glaeszone, l'exposition possède une *Vocation de saint Mathieu*, un *Saint Jérôme*, peintures assez sèches et maigres, ainsi qu'un fort bon portrait d'homme). Entre Gérard David et Quentin Metsys, quelques artistes ont peint avec un sentiment pathétique, où vibre encore la profonde émotion religieuse des Flandres, des Vierges douloureuses, de beaux Christs mourants; tels les maîtres inconnus désignés sous les noms de Maître de l'*Assomption*, de Maître de la *Mater Dolorosa*, de Maître de la *Mort de Marie*, — tel encore l'auteur de la *Descente de Croix* de l'église du Saint-Sang de Bruges. Mais cette dramatisation intime des douleurs violentes, cette tranquillité des attitudes qui double l'éloquence psychique des personnages, deviennent de plus en plus rares. L'art calme, pensif, concentré, de la grande période brugeoise, meurt avec la ville splendide d'où il se répandit dans le monde. Le courant italianisant l'emporte, avec ses recherches anatomiques, son souci du mouvement extérieur et ses recettes de style et de composition. Et voici que le goût romanisant, cher déjà à Jean Gossaert, triomphe avec les Bernard van Orley, les Lancelot Blondeel, les Lombard, les de Vos, les Coxie, les Floris...

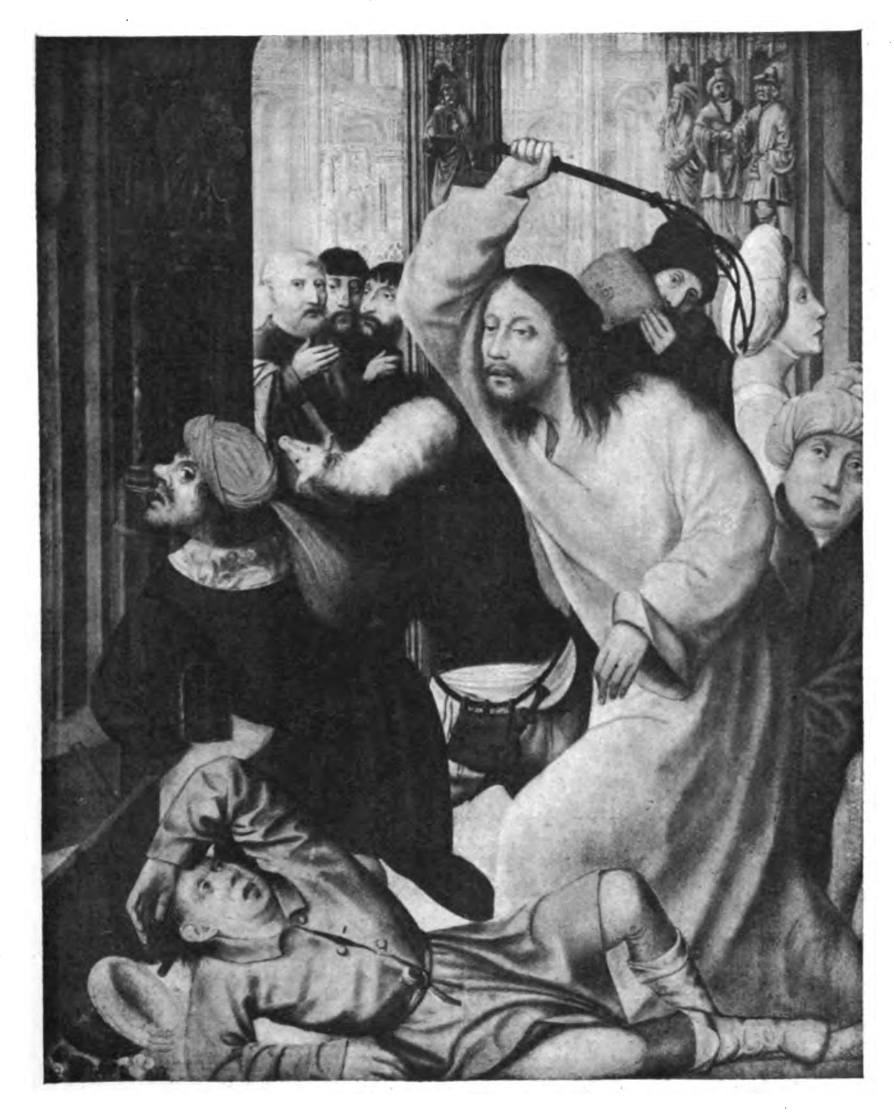
1. Voir l'héliogravure publiée antérieurement, p. 181.

Lancelot Blondeel est un West-Flamand, né à Poperinghe ; son génie multiple fait de lui l'un des représentants les plus séduisants de la première Renaissance flamande ; il est architecte, ingénieur, géographe, sculpteur, peintre ; pour sauver la ville d'une ruine menaçante, il trace un projet de canal reliant Bruges à la mer, projet que la cité met actuellement à exécution; on lui doit les dessins de l'admirable Cheminée du Franc. Ses peintures, presque toutes conservées à Bruges et réunies dans une salle spéciale de l'exposition, n'offrent qu'un intérêt assez faible; les figures sont gracieuses, mais encadrées de motifs architecturaux très compliqués, dessinés à la plume et dont l'éternel fond d'or éteint par contraste le coloris des personnages. Je signale pourtant une charmante composition provenant de la cathédrale de Tournai : *la Vie de la Sainte Vierge*. Mais est-elle bien de la main de Blondeel ?

Il faut regretter que Bernard van Orley ne soit pas plus largement représenté à l'exposition. Il est le peintre le plus caractéristique de la période romanisante. Nul artiste ne résume mieux que lui l'époque de transition qui va de Metsys à Rubens. Il vécut en Italie dans sa jeunesse et s'assimila le style de Raphaël. Je me souviendrai toute ma vie des conditions dans lesquelles je vis, à Sienne, des peintures à fresque qui lui sont attribuées par la tradition et que l'on peut voir au premier et au second étage du palais Chigi Piccolomini, transformé aujourd'hui en maison de rapport. Jamais personne n'avait dérangé les locataires pour leur demander l'autorisation d'admirer les peintures du « pittore fiammingo ». Ils ignoraient le nom du peintre et les sujets représentés. Au premier étage sont retracées des scènes sacrées : *Passage de la Mer Rouge*, *Entrée à Jérusalem* et les figures de Samson et de David. Au second, se voient des compositions beaucoup plus importantes : un *Siège de ville*, un *Triomphe impérial*, le tout dans un encadrement de sculptures. Ces dernières peintures sont mieux conservées. Elles n'ont rien de flamand; le style en est purement italien. Si vraiment ces fresques sont du pinceau de Van Orley, celui-ci avait perdu en Italie toute espèce de qualités originales. Aussi je serais assez tenté de croire que seules les peintures du premier étage sont de l'artiste brabançon; les autres œuvres ne conservent aucune trace de germanisme.

Van Orley revint en Flandre de bonne heure, vécut à Bruxelles et y mourut vers 1542. Il était redevenu très flamand, surtout dans ses portraits.

Sa couleur est robuste, saine, n'a point la dureté romaine. Et ses portraits sont parmi les plus beaux, les plus aigus, les plus flamands d'entre les



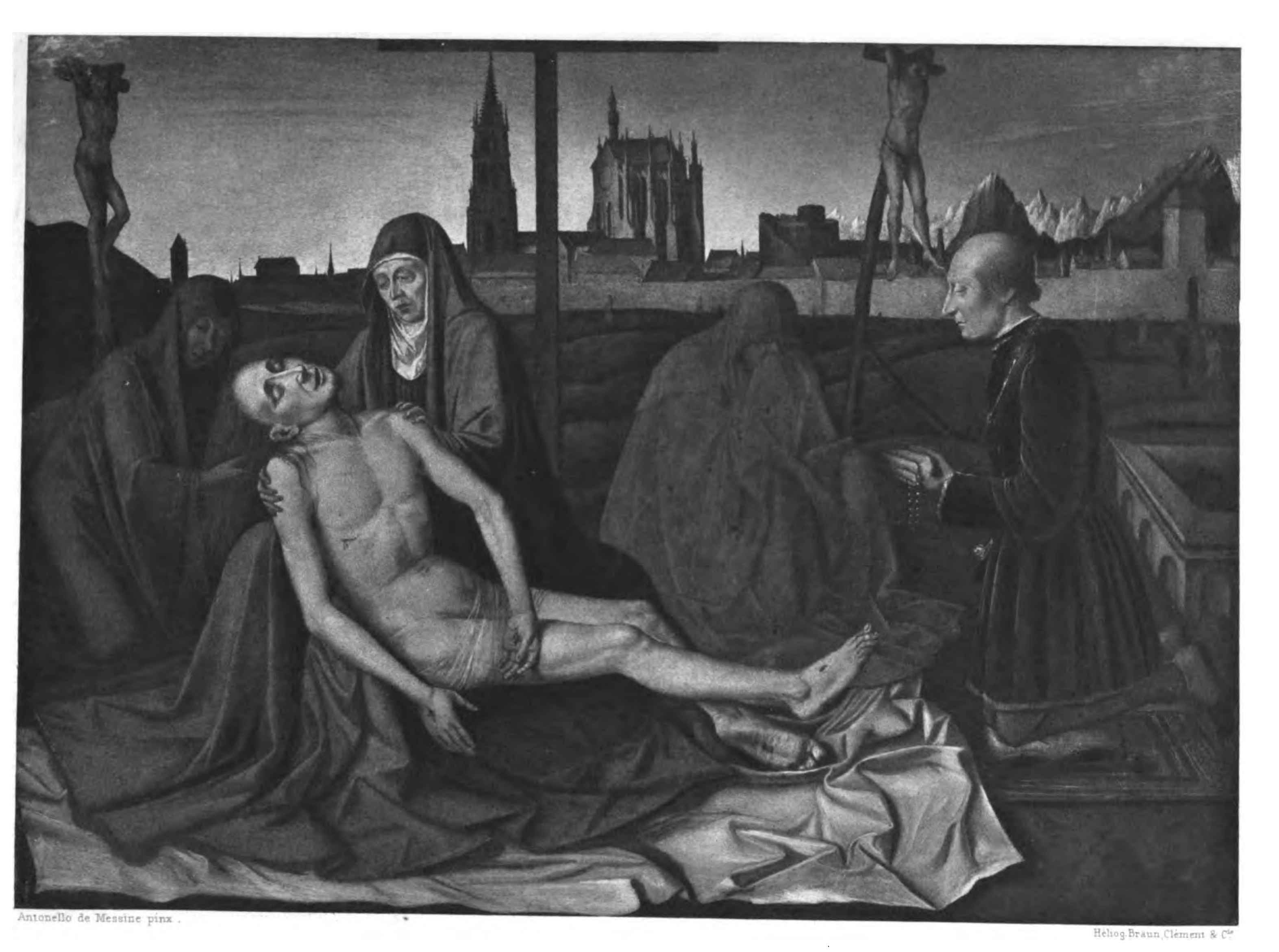
ÉCOLE DE QUENTIN METSYS.
LE CHRIST CHASSANT LES VENDEURS DU TEMPLE
(Collection du vicomte R. de Bonneval).

flamands. Il suffit de se souvenir de celui du docteur Zelle, médecin en chef de la ville de Bruxelles et de l'hôpital Saint-Jean (musée de Bruxelles).

Van Orley était l'ami et le voisin du praticien bruxellois. On en a conclu que le polyptyque la *Mort de la Vierge*, qui appartient à l'hôpital Saint-Jean de Bruxelles et que l'on montre aux Primitifs, était une œuvre du grand artiste. A ma connaissance, il n'existe pas d'autres preuves. L'œuvre est assez médiocre. A défaut de grande profondeur dans la dramatisation des scènes religieuses, Van Orley du moins possédait au plus haut point le souci de la belle matière. Or ce polyptyque est d'une facture lâchée et indigne du maître à qui nous devons les célèbres *Épreuves de Job* du musée de Bruxelles, et les cartons des *Chasses de Maximilien*.

C'est sans doute ici le moment de dire un mot du Maître des demi-figures de femmes (*Meister der Weibligen Halbfiguren*), qui peignait dans la première moitié du xvie siècle. Il représentait de jeunes femmes au teint pâle, vêtues de velours, décolletées à la manière de Diane de Poitiers et de Mme de Châteaubriant, penchées sur une feuille blanche où sont écrits généralement ces deux mots révélateurs : « *Mien cher...* » Ces jolies créatures, parfois, se rassemblent pour jouer du luth, de la flûte, chanter quelques couplets à la mode sur des vers de Clément Marot. Et, à ce propos, qu'on me permette une parenthèse musicale, qui a je crois, quelque intérêt. Il nous semble extraordinaire de voir ces dames de la haute société jouer de l'instrument que les spécialistes désignent sous le nom de grande flûte allemande. Voici qui est plus curieux encore. Les musicographes, acousticiens, etc., croyaient, jusqu'à ce jour, que l'usage de la flûte allemande ne s'était généralisé qu'au xviie siècle. Les tableaux du Maître des demi-figures prouvent que l'instrument était connu un siècle plus tôt en France.

Les travaux du professeur Wickhoff paraissaient établir que les meilleures compositions, portraits, etc., attribués au *Meister der Weibligen Halbfiguren*, étaient des œuvres du Flamand Jean Clouet, d'Anvers, qui vécut en France de 1516 à 1540. Sur les cinquante-sept tableaux groupés sous le même pseudonyme disgracieux, cinq ou six pourraient être restituées à ce Jean Clouet ou Cloet (prononcez Cloute), les autres œuvres étant sans doute de son élève Antoine Caron et de son fils François Clouet. Mais voici que M. Dimier, avec des arguments très sérieux, combat l'opinion du professeur Wickhoff. Le peintre des élégances féminines du xvie siècle reste sans état-civil. De Jean Clouet, selon M. Wickhoff, auraient été la



Antonello de Messine pinx.

Héliog. Braun, Clément & Cie

LE CHRIST PLEURÉ

(Collection du Baron d'Albenas)



mièvre *Figure* prêtée à l'exposition par M. Pacully [1], et le joli *Trio* envoyé aux Primitifs par le comte Harrach. Il faut bien reconnaître que cet élégant et mystérieux inconnu n'est pas toujours exempt de fadeur ; sa couleur a des aspects froids de porcelaine ; il banalise volontiers la beauté des hautes dames ; on sent vraiment trop en lui le peintre en vogue, devenu le serviteur fidèle de la mode. Le Maître des demi-figures n'a plus rien d'un primitif.

Il y en eut encore pourtant, des primitifs, dans le courant du xvie siècle : Pourbus l'Ancien, par exemple, et Breughel le Vieux, qui s'opposèrent avec une égale vigueur à l'italianisme et à l'influence méridionale. Les organisateurs de l'exposition de Bruges ont fait à Pourbus, comme à Blondeel, les honneurs d'une salle spéciale. Il naquit en Hollande et s'installa de bonne heure à Bruges, qu'il ne quitta plus. Est-ce à dire que Pourbus n'ait point subi l'influence romaine ? Il appartient à la Renaissance par sa curiosité spirituelle et ses dons multiples ; ingénieur, architecte, topographe, il traça de Bruges et des environs une carte des plus pittoresques. Il n'échappe point en outre aux conventions romaines, dans ses tableaux religieux. Voyez plutôt les draperies, les types artificiels de sa grande *Cène*. Mais dans le portrait, Pourbus retrouve toute la conscience, toute la sublime naïveté des gothiques. La plupart des romanisants furent d'admirables portraitistes. Pourbus l'Ancien, avec van Orley, reste le plus véridique ; ses deux portraits du musée de Bruges (*Jean Fernagunt* et sa femme *Adrienne de Bunck*), et ses merveilleux groupes corporatifs de l'église du Saint-Sang [2], documents où se lit à merveille le caractère de la race brugeoise au xvie siècle, sont d'une force inoubliable et d'une ethnographie vraiment symbolique. Aujourd'hui encore, en voyant passer dans les rues de Bruges ou de Gand des types flamands caractéristiques, — jeunes gens au visage musclé, bourgeois gras au teint couperosé, vieillards glabres et finauds, — tout de suite on songe aux confrères et aux marchands si loyalement peints par Pourbus.

Le paysage aussi affectait, à cette époque, une physionomie bien locale dans certaines œuvres. Il était à peine né. Les primitifs l'avaient certes traité avec un art suprême. Chez les Van Eyck, la fleur, l'arbre, le brin

1. Voir l'héliogravure parue dans notre premier article, p. 113.
2. Voir la reproduction dans notre précédent article, p. 179.



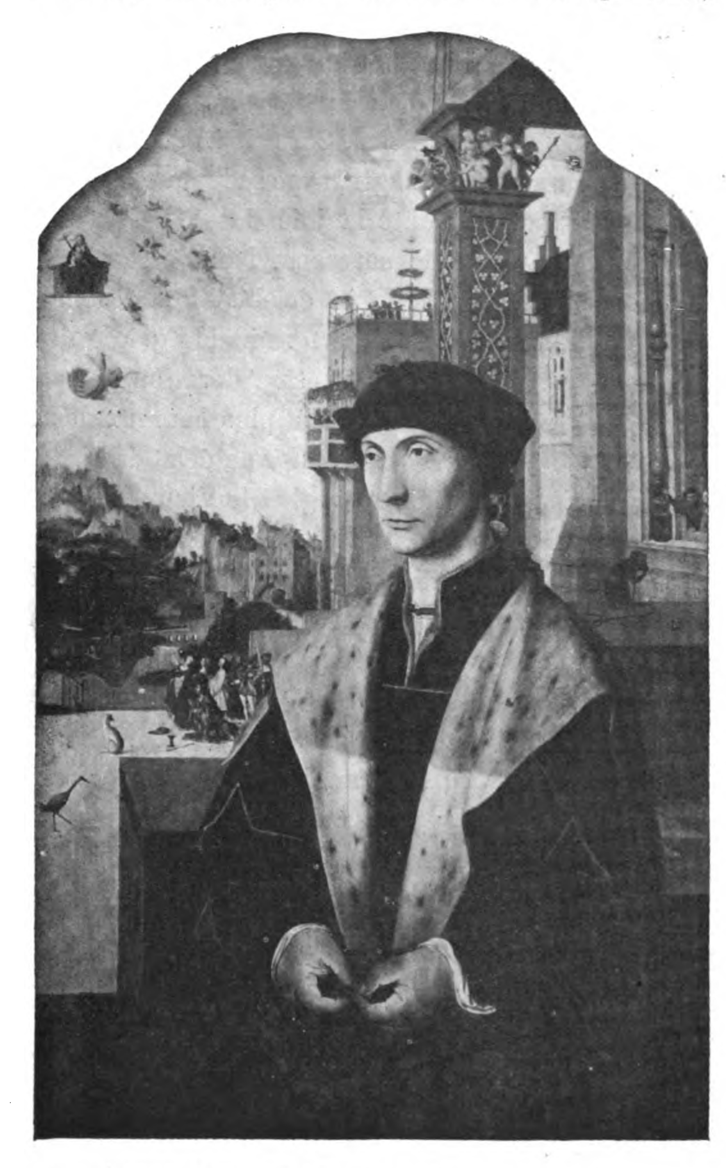
d'herbe, la colline, le ciel, s'élèvent au rôle de personnages, s'adressent aussi éloquemment à notre âme que les personnages eux-mêmes. Un grand souffle franciscain, dirait-on, traverse leurs œuvres, et, après eux, tous les maîtres flamands du xv[e] siècle ont compris la beauté des plaines, des montagnes, des rochers, des fleuves, des villes, ajoutant aux groupes sacrés la splendeur persuasive de la nature muette. Toutefois, le paysage n'était point traité en motif exclusif; il sonnait comme une note charmante dans un accord de sentiments; on n'avait pas encore songé qu'il contenait les ressources d'une gamme complète. Joachim Patenier, on le sait, eut cette gloire. Patenier naquit à Bouvignes, près de Dinant, presque en France, et ce n'est point chez lui qu'on notera les vertus essentielles du libre génie des Flandres. On les trouve dans un paysage prêté à l'exposition par le comte de Limburg-Stirum. L'œuvre est de dimensions moyennes. Dans le fond, un castel en briques rouges, qui n'est autre que le château de Rumbeke, encore habité aujourd'hui par le propriétaire du tableau; au premier plan, devant un petit étang, les châtelains (la famille du chevalier de Thiennes), leurs amis et serviteurs groupés en un cortège pittoresque; puis, autour de l'habitation



Jean Provost (?).
Saint François d'Assise renonçant au monde
(Collection de M. Sutton-Nelthorpe).

coquette et de la pièce d'eau, des bouquets d'arbres d'un vert profond, frais, joyeux. En voyant ce petit castel et son joli cadre boisé, tous les Flamands rêveront d'en posséder un semblable...

De Breughel le Vieux, voici le beau *Dénombrement*, du musée de Bruxelles, une extraordinaire *Adoration des Mages*, à un collectionneur viennois, et un *Proverbe* (galerie von Kauffmann), auquel je proposerais comme titre : *la fortune vient en dormant*. Trois lurons à grosse bedaine cuvent leur vin au pied d'un arbre ; l'un est soldat, l'autre clerc, le troisième valet de ferme, — c'est le plus gras. Tous trois font le même rêve. Au-dessus de leur trogne rouge, sur une plate-forme encerclant l'arbre, s'étalent poulets, chapons, saucissons, pâtés, flacons. Et dans le fond du pays



JEAN MOSTAERT (?). — PORTRAIT D'HOMME

(Musée de Bruxelles).

de Cocagne, un petit coin délicieux de nature met une goutte d'infini dans le songe des trois goinfres. *L'Adoration des Mages* est un chef-d'œuvre de goguenardise majestueuse ; les types en sont d'une inoubliable saveur populaire. Charpentiers, tanneurs, foulons, brasseurs, truands, escrocs, mendiants, ont servi de modèles. Ces rois à manteaux pourpre doivent parler un langage d'impasse. Le nègre, avec sa longue houppelande tailladée, eût ravi Théophile Gautier. Toute la joie des Flandres, toute la drôlerie de nos vieilles rondes, tout le sarcasme bouffon des légendes d'Ulenspiegel, de Signoorke, de Manneken-Pis, des histoires d'Oomke, de Mieke et Janneke, toute l'ingénue, grotesque et formidable gaieté des kermesses flamandes, palpitent dans ce Noël, dans cette Adoration des pauvres, qui est en même temps l'œuvre du plus subtil, du plus heureux des coloristes.

L'art de Breughel est un énorme éclat de rire jeté à la barbe postiche des italianisants... Mais Breughel le Vieux eut beau rire et dépenser un esprit du diable, les Romains l'emportèrent. Un siècle d'initiation et d'expériences en même temps que d'érudition devait s'écouler — période fatalement nécessaire — avant que pût naître un nouveau génie, capable de fondre en une expression définitive les vertus assimilées et les dons naturels de la race. Ce fut la tâche de Rubens.

Le programme de l'exposition s'arrête à Breughel. Le champ d'études offert par les primitifs accumulés à Bruges est considérable. Je m'excuse de l'avoir traversé avec tant de hâte, de m'être borné trop souvent à des considérations d'ensemble, et d'avoir mené si rapidement le lecteur devant des œuvres qui me sont chères entre toutes, sans même avoir trouvé le loisir, entre l'examen de deux tableaux, d'indiquer ce que fut au xve siècle, au temps glorieux des primitifs, cette ville coquette et magnifique, où vécurent tant de maîtres illustres, de cette Bruges qui, de nos jours, est restée pour les artistes une cité d'élection, et pour tous les Flamands le reliquaire sacré de la Foi, de la Patrie, de la Beauté.

H. FIÉRENS-GEVAERT

BIBLIOGRAPHIE

Chantilly (1485-1897), par la comtesse Berthe de Clinchamp. — Paris, Hachette, 1903, in-4°.

L'histoire de Chantilly a trois époques : celle de la fondation, avec le connétable de Montmorency ; celle des embellissements, avec le Grand Condé et les princes de cette maison, tous grands bâtisseurs, ayant le goût du faste et de la représentation ; enfin, celle de la « résurrection », pour ainsi dire, avec le duc d'Aumale.

Or, si Mme la comtesse de Clinchamp se montre, dans le bel ouvrage d'ensemble qu'elle vient de consacrer à Chantilly, un historien très au fait des premiers âges et des développements successifs du domaine, sous les Montmorency et les Condé, personne n'était mieux placé qu'elle pour nous retracer la dernière période : introduite dans la maison dès 1859, elle devint dame d'honneur de la duchesse d'Aumale, puis de la princesse de Salerne, et demeura auprès du duc d'Aumale quand des deuils successifs eurent enlevé au prince toutes ses affections. Aussi avons-nous en elle, dit M. A. Mézières dans la préface du livre, « un témoin supérieurement informé, qui a vu de ses yeux beaucoup de choses, et qui, sur les choses qu'il n'a point vues, a recueilli des témoignages de premier ordre ».

L'histoire est désormais écrite de ce que j'appelais tout à l'heure la résurrection de ce magnifique domaine : elle restera comme un pieux hommage rendu à la mémoire de celui qui n'avait accumulé tant de merveilles que pour les offrir, un jour, à son pays.

Sir Joshua Reynolds, his life and art, by lord Ronald Sutherland Gower. — London, G. Bell and Son, 1902, in-8°.

La collection des *British Artists* vient de s'enrichir — ceci n'est pas une vaine formule — d'une monographie aussi parfaitement écrite que joliment présentée.

Après avoir rappelé les origines de Joshua Reynolds, sa naissance en 1723 et les prodigieuses dispositions qu'il marqua dès ses premières années pour la peinture, l'auteur le suit dans son voyage à bord du *Centurion*, autour de l'Espagne, du Maroc, de l'Algérie, puis, après qu'il eût laissé la flotte anglaise à Minorque, à travers l'Italie et la France.

Rentré à Londres en 1752, le peintre voit sa renommée grandir d'année en année, et, à dater de 1755, il note sur de précieux carnets les noms de ses modèles : ces indications ne cesseront qu'en 1790, deux ans avant la mort de l'artiste, et il semble, en les parcourant, qu'on voit s'ouvrir le plus merveilleux livre d'or qui ait jamais été écrit sur une époque.

On ne peut songer ici à suivre le premier président de la Royal Academy au cours de sa carrière féconde ; il ne faudrait pas seulement énumérer les œuvres de ce

travailleur acharné, il serait nécessaire d'en dire les causes et les fins, de les décrire aussi. Et cela lord Sutherland Gower l'a fait avec d'autant plus de vérité qu'il en a, comme il était juste, lié l'histoire à celle même du maître.

Giovanni Battista Tiepolo, eine Studie von HEINRICH MODERN. — Wien, Artaria, 1903, in-fol.

Dans la villa Girola, la superbe résidence que MM. Artaria, les grands éditeurs d'art de Vienne, possèdent sur les bords du lac de Côme, sont conservées trois des plus importantes fresques de J. B. Tiepolo ; ce sont : *le Triomphe d'Amphitrite, Hera et Séléné, Bacchus et Ariane.*

M. Heinrich Modern, pour accompagner leur reproduction en héliogravures, a écrit une fort intéressante étude dans laquelle il ne se borne pas au seul examen des trois peintures en question, mais où il apporte une contribution des plus notoires à la monographie de Tiepolo, « l'un des plus grands peintres de tous les temps, poète par la composition, maître par le dessin, souverain dans le domaine du coloris, magicien de la lumière ».

Agrémenté de reproductions de croquis, de fac-similés et de portraits, ce livre forme une excellente monographie du peintre le plus épris, comme aurait dit Henri Heine, « de ces beaux dieux tout nus qui gouvernaient si joyeusement le monde ».

Le Style dans les arts et sa signification historique, par Louis JUGLAR. — Paris, Hachette, 1902, in-16.

L'art, écrit M. Juglar, nous fait connaître « ce qu'il y a dans l'homme de plus intime, de plus lui-même.... » Étant donné, en somme, le but de l'histoire, qui est de connaître l'esprit des hommes du passé, c'est l'art qu'il importe de prendre pour guide dans cette recherche. Pour cela, il faut distinguer, parmi les éléments constitutifs d'une œuvre d'art, le style, élément essentiel du beau artistique, qui varie avec chaque personnalité, mais qui demeure le même pour les différents arts d'une même collectivité, dans une même époque et dans une même région. C'est ce style collectif qui, par son évolution, détermine les périodes de l'histoire de l'art et représente excellemment l'esprit de chaque période : c'est donc lui qui donnera les meilleurs enseignements sur le passé.

L'ouvrage de M. Juglar est un de ces livres de « philosophie artistique » dont on aimera les larges idées et qui — la part faite aux minuties de dissertation — se recommande par une conception hautement idéaliste de l'histoire et par ses conclusions esthétiques et historiques, en même temps que sociales et pédagogiques.

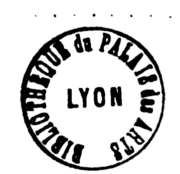
E. D.



TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS



GRAVURES HORS TEXTE

N° 64

(Juillet 1902.)

N° 65

(Août 1902.)

N° 66

(Septembre 1902.)

N° 67

(Octobre 1902.)

N° 68

(Novembre 1902.)

N° 69

(Décembre 1902.)

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 64

(Juillet 1902.)

N° 65

(Août 1902.)

N° 66

(Septembre 1902.)

N° 67

(Octobre 1902.)



N° 68

(Novembre 1902.)

N° 69

(Décembre 1902.)





Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

